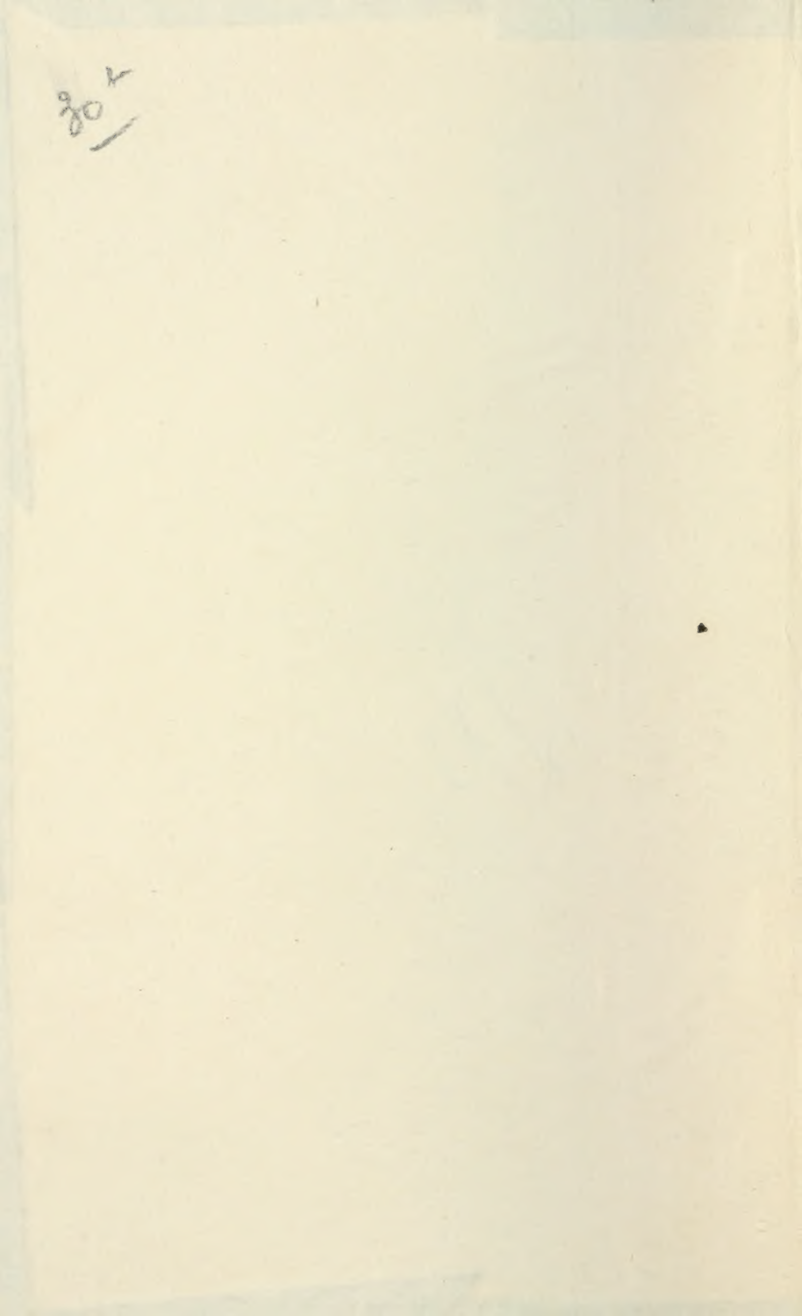

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918528 6



Mme MAURICE GALLET

SCHUBERT

ET

LE LIED

Librairie académique PERRIN et Cie.

SCHUBERT ET LE LIED

ÉMILE COLIN ET Cie — IMPRIMERIE DE LAGNY

Mme MAURICE GALLET

SCHUBERT

ET

LE LIED

PARIS
LIBRAIRIE ACADEMIQUE
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1907

SCHUBERT

(1797-1828)

SCHUBERT

(1797-1828)

Une vie brève, dépourvue d'événements saillants et consacrée uniquement au travail, comme celle de Schubert, ne laisse pas que d'offrir de multiples difficultés à un biographe.

Dans ses remarquables études sur Michel-Ange et sur Beethoven, M. Romain Rolland fait parler ses héros eux-mêmes ; il transcrit nombre de leurs lettres, en les paraphrasant de la manière la plus élevée ; mais, nous n'avons certes pas la prétention, dans cette courte notice, de nous approcher, même de loin, d'un semblable modèle ; d'ailleurs, ce qui nous parvient de la correspondance de Schubert est très pauvre et presque dénué d'intérêt.

Tandis que Beethoven, triste et sourd, éprouvait le besoin de se confier à des amis lointains et peignait son âme et ses angoisses dans plus de mille lettres, Schubert, au contraire, vivait au milieu de compagnons dévoués, et avait horreur d'écrire. Sa très brève correspondance (à peine soixante lettres) ne contient guère que le récit d'excursions à la campagne, de luttes avec ses éditeurs, de nouvelles de sa santé. Par hasard, une phrase s'échappe qui nous fait pénétrer dans son âme tourmentée, inquiète, ignorée même de ses amis et, alors, nous comprenons mieux la profondeur, la philosophie intense et la poésie de son œuvre.

Il y avait en lui une double nature très caractérisée. Rapportons-nous-en au jugement d'un de ses plus intimes amis, Bauernfeld : « Une double nature existait en Schubert... A côté de son art vigoureux et joyeux qui se montrait aussi bien dans sa vie privée que dans sa vie artistique, et qui est le caractère de la nature autrichienne, il ne pouvait dissimuler l'ange aux ailes noires de la tristesse et de la mélancolie qui, de temps en temps, planait sur lui : génie favorable, puisqu'il lui inspirait ses admirables Lieder si douloureux. »

Il tenait de son père, pur Autrichien, cette franchise de nature, cette gaieté, cette bonne

santé morale qui le rendait apte à traduire les sentiments joyeux, pleins de naturel, et aussi, ses dons si rares de musicien. Il avait, grâce à cette origine, l'esprit net, clair, pondéré ; un peu l'équilibre du paysan calme, travailleur, qu'étaient ses ancêtres paternels. Par contre, sa mère, morte jeune, ayant vécu de la très austère vie silésienne, où la nature sauvage et triste entraîne vers une sombre mélancolie, lui avait transmis ce désir de rêverie, ce besoin d'idées profondes, ce penchant aux études sévères et philosophiques.

La musique de Schubert est le reflet constant de ces deux influences très salutaires, puisqu'elles se complètent l'une l'autre et qu'elles ont permis à son inspiration, de s'attaquer à tous les sujets.

De sa nature extérieure, un mot la caractérise de la manière la plus absolue. Il était *gemüthlich ;* nous n'avons pas en français de mot équivalent. L'homme gai, affable, bienveillant, sain de corps et d'esprit, est *gemüthlich ;* la nature fraîche, fleurie, verdoyante, est *gemüthlich ;* de même un joli paysage ; *gemüthlich* aussi, sont les amants joyeux, sans souci. Pour Schubert, sa *Gemüthlichkeit* était plutôt de l'affabilité, de la bonhomie, de la franchise, de la cordialité, de la bonté. Tous ses contemporains sont unanimes dans ce jugement et son ami Mayerhoffer, qui

vécut avec lui plusieurs années, écrivait les lignes suivantes, en 1829 : « Son humeur était douce et gaie. Il était modeste et sincère au-delà des bornes de la prudence et d'une franchise tout aimable. Il fut un fils tendre, un frère dévoué, un véritable ami apprécié de tous ceux qui l'approchèrent. Sa vie privée fut honorable et digne. »

Il aimait ses amis, en était adoré, avait la passion de sa famille, de ses frères, de son père si souvent dur pour lui.

Il eut une vie heureuse, très douce, très calme, et, sans les embarras pécuniers toujours renaissants, sa courte existence se serait écoulée sans secousses.

Et pourtant, quelle âme sombre reflètent presque tous ses Lieder !

Pendant de longues années et malgré les efforts de grands artistes, le public ne connaissait de Schubert que les mélodies faciles, pleines de grâce, de légèreté, empreintes de la charmante poésie romantique allemande, mais ne soupçonnait pas le philosophe dramatique et désespéré que peignent ses grandes œuvres.

Quelques vers, laissés dans son testament, montreront bien, malgré leur obscurité, à quelle profondeur de sentiment, à quelle religiosité mystique et à quelle exaltation il se laissait aller. Il

avait vingt-cinq ans, quand il écrivit cette poésie :

Profondes aspirations vers l'inconnu divin,
Vous serez satisfaites dans un monde meilleur.
Ne puis-je donc, par la toute-puissance du rêve,
Franchir l'espace sombre qui nous sépare !
Père suprême, comble ton fils
De maux sans mesure pour ce jour ;
En signe de délivrance,
Entoure-le des rayons de ton divin amour ;
Vois, anéanti dans la poussière,
Torturé de peines qui n'ont point été consolées,
Ce long martyre qui fut ma vie
Et qui va bientôt cesser pour toujours.
Que ta main frappe de mort, et cette vie, et moi-même,
Que tout ce passé soit précipité dans le Léthé,
Et permets, ô Seigneur, qu'un être puissant et pur
Sorte radieux et saint de ces ruines.

(8 mai 1823. Traduction Barbedette.)

Liszt écrivait, à une époque où Schubert était encore presque ignoré, ces lignes enthousiastes et qui résument de la manière la plus juste, la musique du compositeur :

« Harmonie, fraîcheur, force, charme, rêverie, passion, apaisement, larmes et flammes qui se dégagent des profondeurs de ton cœur et de l'élévation de ton esprit, tu ferais presque oublier, cher Schubert, la grandeur de ta maîtrise par l'enchantement de ton cœur. »

Il naquit à Vienne, dans le faubourg de Lichtenthal, le 31 janvier 1797. Son père, François Schubert, était instituteur et fils de paysans de Moravie : sa mère, Élisabeth Betz, Silésienne. La famille était extrêmement nombreuse, car Schubert eut treize frères et sœurs, quelques-uns morts en bas âge ; cinq seulement arrivèrent à l'âge d'homme. Ferdinand était le préféré du petit Franz et tint une grande place dans sa vie : c'était son confident [1]. La vie du ménage était très modeste.

Dès sa plus tendre enfance, il manifeste les plus grandes dispositions musicales et son père s'exprime ainsi sur son compte : « A l'âge de cinq ans, je commençai son éducation, et à six ans, je l'envoyai à l'école, où il tint toujours la première place. Déjà, dans cette si tendre jeunesse, il aimait la société et n'était jamais si joyeux, que lorsqu'il passait ses heures de liberté dans le cercle de ses camarades. A huit ans, je lui appris les premiers éléments du violon et il réussit si rapidement, qu'il put bientôt jouer quelques petits duos faciles. Je

1. Il mourut directeur de l'école normale Sainte-Anne de Vienne. C'était un bon musicien : il jouait du violon et a laissé des œuvres de musique religieuse appréciées.

l'envoyai alors à l'école de chant de M. Michel Holzer, chef de la maîtrise de Lichtenthal. Celui-ci m'assura, avec des larmes dans les yeux, qu'il n'avait jamais vu un semblable écolier : « Quand je voulais lui apprendre quelque chose de nouveau, me disait-il, il le savait déjà [1]. »

Son frère Ignace lui avait appris un peu de piano, car toute la famille avait au plus haut degré le goût de la musique ; le père et les fils jouaient à peu près correctement toute la musique de chambre de l'époque. Bientôt, Franz fut si habile qu'il dirigeait lui-même ces petites exécutions familiales.

En 1808, son père le fit concourir pour entrer au Stadtconvickt, sorte de conservatoire que dirigeait le Capellmeister Salieri. Cet Italien intelligent, artiste, sous la direction duquel tous les compositeurs avaient plus ou moins travaillé, avait l'esprit large, une esthétique plus élevée que les maîtres de son époque. Il connaissait Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, et il fut si séduit par les dons rares de Franz Schubert, qu'il s'y intéressa tout particulièrement.

La jolie voix de l'enfant, sa grande facilité, son application au travail et, surtout, les petites compositions qu'il écrivait déjà, le plaçaient à un rang

1. Otto Deutsch.

un peu à part de ses camarades. Et pourtant, il souffrait de sa situation inférieure de boursier, et il écrivait à son frère Ferdinand :

« Laisse-moi te dire bien vite ce que j'ai sur le cœur. Je vais droit au but, car je hais les préambules. J'ai longuement réfléchi à ma position. A tout prendre, elle est bonne, mais elle pourrait supporter quelque amélioration. Tu sais, par expérience, combien il serait doux de manger un pain blanc et quelques pommes, entre un maigre dîner et un médiocre souper qu'on est obligé d'attendre jusqu'à huit heures et demie. Ce désir revient chaque jour plus pressant. « Ceux qui espèrent en « vous ne seront point confondus, » dit saint Mathieu (ch. II, verset 4). Je le pense aussi. Supposons que tu me donnes quelques kreutzer par mois, cela ne te gênerait pas et suffirait à égayer ma pauvre cellule. L'apôtre saint Mathieu dit encore : « Que celui qui a deux habits en donne un au « pauvre. » Je souhaite que tu prêtes la voix à mes paroles et souviens-toi de ton cher, suppliant, et encore une fois très pauvre frère Franz[1]. » (24 novembre 1812.)

A cette époque, Schubert était un écolier studieux, calme, un peu triste, et il avoue à son cher

1. Le numéro de la citation de l'Évangile est inexact.

ami Spaun qu'il se considérait comme en prison.

Deux ans après son entrée au Convickt, en avril 1810, il écrit une fantaisie à quatre mains ; l'œuvre est étonnante d'audace pour un enfant de douze ans.

Un an plus tard, les paroles d'une mélodie de Zumsteeg lui inspirent son premier Lied : *La Plainte d'Agar*. Spaun dit, dans ses mémoires, à propos de l'influence du maître bavarois : « Nous devons être reconnaissants à cet amour de sa jeunesse, puisqu'il lui montra le chemin qu'il devait suivre et pourtant, le laissa libre de choisir lui-même. »

Mais ce qui est plus étonnant encore, c'est le goût si sûr du jeune compositeur. Il lit les maîtres, les juge et devient à leur étude plus habile et plus sévère pour lui-même.

Il travaillait avec ardeur et quand son fidèle Spaun revient à Vienne, après une courte absence, en 1811, il le trouve joyeux et bien portant. « Schubert, écrit-il, me dit qu'il avait composé quantité d'œuvres, une sonate, une fantaisie, un petit opéra, et qu'il écrivait actuellement une messe. »

La grande difficulté, hélas ! toujours renaissante pour lui, était le besoin d'argent. Il ne pouvait même pas acheter de papier à musique et son père, quoique brave homme, préférait ne pas le laisser

trop vagabonder dans le domaine de son inspiration.

Pourtant, le Convick entier s'intéressait aux productions du jeune Franz et Salieri, ayant lu *La Plainte d'Agar*, disait à l'organiste Ruczizka : « Que puis-je lui enseigner? Dieu lui a tout appris déjà. » Il le prend, malgré cela, sous sa direction immédiate et lui commence les études de contrepoint, en juin 1812. Au bout d'un an, les difficultés les plus ardues n'avaient plus de secret pour lui, et les compositions de cette époque montrent déjà une véritable originalité. Dans des trios, des airs de danse, on sent toute la fraîcheur de sa mélodie, la sûreté de son harmonisation, la liberté de ses rythmes, le respect des textes poétiques, l'étendue et l'élargissement de la phrase chantée.

En 1812, « il avait composé douze menuets et trios, écrit Spaun. Il les donna à ses camarades qui se les passèrent de main en main, et le pauvre Schubert, désolé, ne les revit jamais. »

Ses amis étaient nombreux. Ceux qu'il connut au Stadtconvickt, le suivirent presque toute sa vie.

D'abord Spaun, dont l'amitié ne se démentit jamais : Albert Stadler, dont la jeune muse poétique et musicale secondait celle de Schubert; puis Senn et Holzapfl. Celui-ci était le plus intime et le plus

ancien ami de jeunesse de Schubert ; cette union dura jusqu'à la mort ; d'ailleurs, il chantait agréablement et il contribua beaucoup à propager les Lieder de Schubert, parmi la jeunesse de Vienne. C'étaient les plus intimes.

D'autres jeunes gens du Convickt s'étaient liés avec lui : Wisgrill, Joseph Kenner, Randhartinger, Raussler, Nestroy, tous plus ou moins poètes et musiciens[1].

Schubert mettra plus tard en musique les poésies de presque tous ces jeunes amis qui, au début de sa carrière, l'entouraient d'affection et d'admiration. Toutes ses œuvres étaient exécutées par eux ; les uns chantaient, d'autres jouaient du piano ou faisaient partie de l'orchestre et, seule, la musique de chambre était réservée au quatuor paternel.

Cette atmosphère artistique est admirable et on comprend mieux alors qu'un esprit sérieux, réfléchi, studieux surtout, comme l'était Schubert, ne se laissât pas distraire de sa tâche, malgré sa jeunesse.

C'est bien pourquoi sa détresse fut si grande, quand il fallut regagner la maison paternelle, en 1813. Il avait seize ans.

1. Pour de plus amples renseignements sur les amis de Schubert, consulter le beau livre de M. Heuberger *Franz Schubert*, édité par la Verlag Gesellschaft Harmonie.

Comment les événements considérables qui se passaient alors en Europe, n'avaient-ils aucun écho dans cette réunion de jeunes esprits? C'est presque incompréhensible. Et pourtant, ni dans le journal de Schubert, ni dans sa correspondance, ni même dans les documents fournis par ses amis, il n'est question de Napoléon.

Leur vie intellectuelle était si intense ou leur insouciance si grande, qu'ils vivaient au milieu des plus extrêmes agitations, sans avoir l'air même de les soupçonner.

Napoléon gagnait Austerlitz, entrait à Vienne en vainqueur, épousait la fille de leur empereur et, de ce fait, humiliait leur race entière; ils n'en ont cure. De même, quand la victoire leur reviendra, quand l'envahisseur sera terrassé à son tour, quand la terrible retraite de Russie et les dernières défaites de l'Empire auront permis à l'Europe de se ressaisir, ils ne manifesteront pas davantage leurs impressions.

Tous les grands esprits de l'époque, Beethoven et Gœthe les premiers, se préoccupent de cet autre génie si étrange et si troublant ; Schubert semble ignorer son existence.

Il restera solitaire dans sa tour d'ivoire, loin des luttes du monde ; il gardera ce calme étonnant qui lui permettra de poursuivre son but, sans

s'écarter un instant du droit chemin qu'il s'est choisi.

C'est de cette année 1813, que commence véritablement la vie sérieuse de Schubert. Sa voix muant, il ne pouvait plus rendre de services à la chapelle royale qui recrutait ses chanteurs au Stadtconvickt, ses études étaient suffisantes et il retourna chez son père.

Son existence fut alors triste et pénible. La famille était nombreuse, le père remarié et les ressources médiocres. Il fallait se mettre courageusement au travail ; la musique ne pouvait pas suffire, d'autant plus que Schubert, ni à cette époque, ni plus tard, ne consentit sérieusement à donner des leçons.

*
* *

Vie pénible, s'il en fut !

Les idées musicales l'absorbaient ; et quelle difficulté pour lui, de plier son esprit à la discipline et, surtout, à la patience nécessaires pour enseigner de jeunes enfants ! Son père l'avait chargé d'une classe enfantine.

Il n'était vraiment pas fait pour le métier d'instituteur, et ses pauvres élèves avaient à pâtir de leur peu de docilité. Il avoue plus tard sa bruta-

lité à ses amis. « C'est vrai, disait-il, quand j'étais en train de poétiser, cette petite bande faisait tellement de tapage que je perdais toujours le fil... Alors je tapais dessus naturellement[1]. »

Et pourtant, que de projets dans son esprit ! Quelle puissance de travail et quelle production ! Des messes, des symphonies, des quatuors à cordes, des sonates de piano, etc.

Il donne, à cette époque, la mesure de ce qu'il peut faire, en écrivant la messe en sol majeur, pour le jubilé de l'église paroissiale de Lichtenthal. Du 17 mai au 22 juillet 1814, il compose l'œuvre et la copie en entier de ses mains, chœurs et orchestre ; il dirige lui-même, le 16 octobre 1814, la première exécution. Le succès fut très grand. Ce jour-là, Salieri embrassa Schubert, en lui disant : « Franz, tu es décidément l'élève qui me fera le plus d'honneur. »

Peut-être même, l'amour fut-il de la partie, car les airs de soprano furent chantés remarquablement par une délicieuse jeune fille, Thérèse Grob, fille d'un fabricant de soieries de Lichtenthal. Il lui dédia dans la suite de nombreuses mélodies et resta en relations suivies avec elle jusqu'à son mariage, en 1820.

1. Lachner.

Cette charmante Thérèse Grob fut toujours le doux souvenir de sa vie ; amour de sa jeunesse qu'il ne devait pas oublier. Plus tard, dans une promenade avec son ami Anselme Hüttenbrenner, il lui confiait cette tendresse passée. « J'ai aimé une fois profondément, et j'ai été aimé aussi. C'était une petite écolière plus jeune que moi. Elle chanta, dans une messe que je composai, les parties de soprano avec un sentiment profond et admirable. Elle n'était pas jolie et sa figure était marquée de petite vérole, mais elle était bonne, bonne avec tout son cœur[1]. Trois années se passèrent, pendant lesquelles je cherchai un emploi qui nous aurait permis de vivre l'un près de l'autre ; mais elle se maria sur le désir de ses parents et je souffris beaucoup. Je l'aime encore toujours et je n'en trouverai jamais d'autre aussi bonne et aussi douce pour moi[2]. »

Il est impossible alors de suivre Schubert dans la genèse de ses compositions. Elles se succèdent avec une rapidité prodigieuse.

L'année 1815 est peut-être la plus féconde en productions géniales. C'est une seconde messe, des cantates, dont une pour la fête jubilaire de son maître Salieri. Au retour de cette fête, il ins-

1. *Gut, herzensgut.*
2. Hüttenbrenner.

crit les notes suivantes dans son journal, le soir du 16 juin 1815 : « Ce doit être une douce et agréable chose pour un artiste de se sentir entouré de ses élèves, chacun rivalisant de zèle pour le fêter; de retrouver, dans chaque composition, l'expression simple de la nature dégagée des bizarreries qui dominent aujourd'hui chez la plupart des musiciens... Voir cette bizarrerie bannie du cercle de ses élèves, puis reposer ses regards sur la sainte nature, cela doit être la plus grande jouissance de l'artiste qui, sous l'inspiration d'un Gluck, a appris à la connaître et à lui demeurer fidèle[1]. »

Il compose aussi des Lieder incomparables.

Son éducation littéraire est à peu près achevée ; il lit au hasard et tout l'inspire. Bien entendu, ses œuvres se ressentent de cette hâte ; elles ne sont pas complètes ; beaucoup de parties médiocres ou banales. Mais les Lieder, qui ont besoin de moins de travail, de moins de développement, auront une fraîcheur, un élan, une fougue et une sincérité qu'il égalera plus tard, sans jamais les dépasser.

Il ne faut pas chercher dans sa musique, à cette époque, des développements raffinés, quintessenciés, indiquant même un travail approfondi. Il veut produire et il *faut* qu'il produise. Les idées

1. Dr Heinrich Kreisle.

affluent de toutes parts dans son cerveau, jaillissent de son cœur, comme d'une source profonde et intarissable surtout.

Une belle pensée philosophique, une phrase attendrie, un chant d'oiseau, le départ d'un ami, le souvenir de jours heureux, sont autant de motifs d'inspiration.

Cette impressionnabilité sera la même toute sa vie. Forcément, dans la suite, il acquerra plus de maîtrise, plus de science; ses idées se modifieront avec la maturité que donne quelquefois l'âge, mais qui, chez lui, viendra de son esprit pondéré, équilibré.

Malgré les fastidieuses occupations de son métier d'instituteur, il ne perd aucune occasion de produire et d'entendre de la musique.

C'est de cette époque, que date cette appréciation très connue sur Mozart (dans son journal, le 13 juin 1816) : « Ce jour restera toute ma vie, clair, lumineux et beau. Les sons enchanteurs de la musique de Mozart résonnent encore de loin dans mon cœur. Ainsi, nous restent dans l'âme les belles impressions que, ni le temps, ni les circonstances ne peuvent effacer, et qui agissent d'une façon bienfaisante sur notre existence. Elle nous fait entrevoir, dans les ténèbres de cette vie, un lointain, clair, lumineux et bel avenir que nous

attendons avec certitude. O Mozart, immortel Mozart, de combien, oh ! de combien de ces impressions bienfaisantes d'une vie claire et meilleure, as-tu imprégné notre âme ! »

Son enthousiasme pour Beethoven est encore plus débordant. Pour lui, c'est le maître, le Dieu. Il joue toute la musique de Beethoven et forcément, s'en inspire. Nombre de Lieder se ressentent de cette influence. Sa passion pour Beethoven le suivit d'ailleurs, toute sa vie. Seules, sa jeunesse et sa timidité l'empêchèrent d'approcher le maître, et le 26 mars 1827, jour de la mort de Beethoven, il disait à ses amis : « Quelle tristesse affreuse pour moi de n'avoir jamais pu lui parler ! »

Son érudition musicale et littéraire est d'ailleurs prodigieuse. Il a le temps de tout lire, de tout connaître, de tout juger. Son journal de cette année 1816, est rempli d'appréciations, d'idées profondes, de réflexions rares chez un jeune homme de dix-huit ans, vivant de la vie monotone et bourgeoise de sa famille, et entouré d'amis intelligents, il est vrai, mais gais et insouciants.

Un fragment de ce journal est à citer presque en entier, daté du 8 septembre 1816 :

« La passion et l'épreuve jouent de la vie de l'homme comme avec un ballon. Il me semble que cette phrase est extraordinairement vraie.

« J'ai entendu souvent des écrivains dire : Le monde est semblable à un théâtre, où chacun joue son rôle. Les applaudissements et les critiques nous suivent dans l'au-delà. Un rôle succède à un autre, et qui peut dire qui a bien ou mal joué ?...

« Le talent et l'éducation fixent le cœur et l'esprit de l'humanité. Le cœur EST puissant et l'esprit DOIT l'être. Prenez les hommes comme ils sont et non, comme ils devraient être.

« Heureux celui qui trouve un véritable ami et plus heureux, celui qui trouve une vraie femme.

« Enveloppe, ô Seigneur, nos sentiments et nos sensations d'un voile épais.

« L'homme supporte son malheur sans plainte et pourtant, il le sent douloureusement.

« Pourquoi Dieu nous a-t-il faits sensibles !

« A sentiment léger, cœur léger ; pourtant, un sentiment léger sort souvent d'un cœur tourmenté [1].

« Le plus grand malheur des sages et le plus grand bonheur des fous sont souvent basés sur les convenances.

« L'esprit élevé, malheureux ou heureux, sent profondément son malheur ou son bonheur.

« Aujourd'hui, je ne sais rien de plus. Demain,

1. Henri Heine dit aussi : « De mes plus grandes peines, j'ai fait de petits lieder. »

saurai-je davantage? Où vais-je? Mon esprit sera-t-il plus alourdi demain qu'aujourd'hui, parce que la nuit aura passé?

« Pourquoi mon esprit ne pense-t-il pas quand mon corps repose[1]?... »[2]

Presque à la même époque, dans ce même journal, après ces lignes si abstraites et si austères, il note tout à coup avec une joie enfantine (année 1816). « Pour la première fois aujourd'hui, j'ai gagné de l'argent avec une de mes compositions : la cantate pour la fête du professeur Wattrot von Dräxler. Le prix est de 100 florins. »

Satisfaction bien naturelle! N'entrevoyait-il pas un avenir plus riant, une vie plus affranchie, enfin la liberté?

Cette liberté, cette indépendance vinrent plus vite qu'il ne pensait. Plusieurs événements très inattendus contribuèrent à modifier sa vie.

En premier lieu, l'arrivée à Vienne d'un jeune homme presque de son âge. — Schober, issu d'une excellente famille, très considérée, fort riche, avait le sens artistique le plus rare, une compréhension délicate des belles œuvres, les goûts les plus raffinés et les plus intellectuels ; et, en même temps,

1. Réminiscence d'Epictète.
2. Otto Deutsch.

un cœur charmant, une bonté discrète et, par-dessus tout, une jeunesse enthousiaste : toutes qualités que sa mère, veuve de très bonne heure, avait cherché à développer, en l'imprégnant de cette délicatesse de sentiments que l'éducation des femmes sait si bien faire naître.

Il se prit immédiatement d'une belle et juvénile passion pour le pauvre Schubert, comprit ses souffrances intimes, dues surtout aux difficultés matérielles, et résolut de tout mettre en œuvre pour remédier à cet état de choses. Il prend son parti envers et contre tous, l'aide de la manière la plus discrète et décide enfin sa mère à lui offrir l'hospitalité.

Plus de soucis alors, plus d'écoliers tapageurs, plus d'obstacle au travail acharné ! Il peut vivre enfin librement sans souci du lendemain et rêver à son aise.

Cette amitié touchante et précieuse ne se démentit jamais et si, plus tard, par le fait des circonstances, les deux amis devaient se séparer, Schubert était sûr, en revenant à Vienne, de retrouver la même affection, la même sollicitude, le même bien-être. Et ceci est bien à considérer. La musique ne nourrit guère son auteur et Mayerhoffer nous fait un tableau peu brillant de son existence d'alors.

Ce Mayerhoffer, dont l'intimité avec Schubert date aussi de ce moment, n'était pas un de ses camarades d'enfance. C'était un pauvre poète, un peu bizarre, très emballé, au caractère difficile et entier. Schubert avait une affection sincère pour lui. Ils vivaient souvent ensemble et unissaient leurs faibles ressources quand, par suite d'une absence de Schober, Schubert se trouvait seul à Vienne.

Malgré la diversité de leur nature, ils s'entendaient à peu près. L'un composait, l'autre chantait. La jeune muse littéraire de Mayerhoffer inspirait celle de son ami, et le souvenir de ces jours heureux devait être évoqué dans la suite, après la mort de Schubert :

« Jamais, écrivait Mayerhoffer, je n'oublierai les heures passées dans notre pauvre mansarde. Nous n'avions qu'un méchant piano, une pauvre bibliothèque, un mobilier misérable, un jour insuffisant ; et pourtant, j'ai passé là les heures les plus heureuses de ma vie... De même que le printemps égaie la terre et lui distribue la verdure et le sang, de même, la bonté et le génie de mon ami égayaient et consolaient les cœurs. »

Mayerhoffer, pourtant, se brouilla plus tard avec Schubert : mais, au moment de sa mort, le passé lui revint à l'esprit plus ensoleillé que jamais et le

souvenir seul de ces jours heureux l'attendrissait [1].

Jusqu'à présent, les œuvres déjà innombrables de Schubert n'avaient guère dépassé un petit cercle de fidèles et d'admirateurs fanatiques. On ne sait vraiment qui est plus digne d'enthousiasme, ou des jeunes gens si conscients de la supériorité de leur ami, si désireux de faire proclamer sa gloire, comprenant si bien la puissance et le rayonnement de son génie, ou de celui qui savait inspirer de pareils dévouements ; celui qui, par l'élévation de sa pensée, par la dignité de sa vie, par le respect de son art, par ses attachantes qualités de cœur et d'esprit, savait mériter pareille estime !

Les jeunes prophètes de sa jeune gloire résolurent d'intéresser à leur cause un maître incontesté, dont l'intelligence artistique et l'autorité pouvaient influencer le public.

Vogl était le plus grand chanteur de l'Opéra et de la cour de Vienne, en même temps qu'un musicien expérimenté, d'une grande culture littéraire ; il se rendait, d'ailleurs, parfaitement compte de son importance.

Aussi, quand le petit groupe s'adressa à lui, répondit-il assez vertement « qu'il avait de la musique par-dessus les oreilles, qu'on lui avait cent

1. Le caractère sombre et fantasque de Mayerhoffer dégénera en neurasthénie aiguë et il se suicida à Vienne en 1836.

fois parlé de jeunes héros qui n'avaient jamais rien produit et que, vraiment, son temps était trop précieux ». Schubert apprit cette décision et, avec sa modestie habituelle : « J'attendais cette réponse, dit-il, et je la trouve naturelle [1]. »

Aussi, quel ne fut pas son étonnement, en voyant un jour arriver le chanteur chez lui et lui demander de déchiffrer quelques Lieder ! Après en avoir parcouru plusieurs, Vogl ne put lui dire que cette phrase si juste : « Il y a quelque chose en vous ; mais vous prodiguez trop vos belles idées et vous ne les châtiez pas assez. »

De ce jour, Schubert prend enfin conscience de son art. La technique consommée de Vogl, son jugement très sûr, sa maturité d'âge et d'esprit en font, pour le compositeur, le critique le plus avisé qu'il puisse rencontrer. Il le force à travailler plus sérieusement, à soigner davantage son écriture, à se *relire* enfin. Ils deviennent presque deux collaborateurs. D'ailleurs, la modestie de Schubert lui faisait accepter tous les jugements. Il écrivait plus tard à son frère Ferdinand : « Vous savez que je ne déteste pas la critique. Je l'ai toujours en vue, afin de savoir si je n'ai pas encore quelque chose à apprendre. » (28 juillet 1725.)

1. Spaun.

Cette même année 1818 lui réservait une autre joie.

Il allait quitter Vienne pour quelques mois; vivre de la vie libre de la campagne et s'imprégner plus intimement de la nature, dont son cœur sentait si bien le charme et la beauté.

Le comte Esterhazy, propriétaire de vastes domaines en Hongrie, lui offrait l'hospitalité, le priant de donner quelques leçons de musique à sa femme et à ses filles.

C'est une aubaine imprévue. Il n'a jamais quitté Vienne; ses appréciations sur la nature se bornent au souvenir d'excursions de quelques heures, avec ses parents et ses amis. Il va partir dans une propriété somptueuse; il sera entouré de gens érudits, aux manières distinguées ; il aura pour élèves des femmes fines et charmantes. Il entrevoit la liberté de penser, de rêver, de travailler tout à son aise.

Aussi, la première lettre qu'il écrit à Schober, reflète-t-elle sa joie profonde. « Je me porte tout à fait bien ; je vis et je compose comme un dieu et comme cela devrait toujours être. *Einsamkeit* de Mayerhoffer est terminée et c'est ce que j'ai fait de mieux, car je suis sans soucis. J'espère que vous êtes bien portants et joyeux comme moi. Maintenant, je vis, Dieu merci. Il était temps ; sans cela j'étais un musicien perdu. » (3 août 1818.)

Pourtant, il pense à ses amis qui ne peuvent partager ses plaisirs et il écrit à son frère, le 24 août 1818, cette charmante lettre où, tout en manifestant encore sa joie, il ne peut cacher la satisfaction qu'il aura à le revoir, lui et sa chère ville de Vienne. « Tu n'es pas bien portant. Je voudrais pouvoir changer avec toi : tu serais heureux et tu ne sentirais plus tes peines. Quoique je sois en bonne santé et entouré de braves gens, je me réjouis du moment où je dirai : O Vienne, ô Vienne! oui, chère Vienne, tu renfermes dans tes murs étroits, le plus Cher, le plus Aimé, et le retour, le délicieux retour calmera mes angoisses. »

C'est à cette famille Esterhazy qu'il devait de connaître la gloire mondaine. Un amateur remarquable, le baron de Schönstein, s'éprit de ses Lieder et sa belle voix de baryton, jointe à un art consommé, contribua beaucoup à propager les œuvres du jeune maître. Il les comprenait admirablement et Liszt, qui l'avait entendu chanter, s'exprime ainsi sur son compte : « Il déclame avec la science d'un grand artiste et il chante avec la sensibilité simple d'un amateur qui se laisse aller à ses émotions, sans se préoccuper du public. »

De ce séjour à Zeliz, il ne rapporte pas que des relations brillantes, une belle provision de santé ; mais il entend aussi des mélodies populaires qui

le fanatisent et dont il s'inspirera dans la suite.

Même son cœur, peu inflammable, subit le charme de l'atmosphère générale. La jeune comtesse Caroline Esterhazy, quoique encore presque une enfant, trouve moyen de l'émouvoir et, quand elle lui demande une dédicace particulière : « A quoi bon, lui répond-il, tout ne vous est-il pas consacré ? » Dans cette douce intimité de la vie champêtre, son calme et sa réserve l'abandonnaient.

Pourtant, malgré cet entourage agréable et cette vie plantureuse, il n'oubliait pas ses amis de Vienne et soupirait après son retour. Il leur écrit une longue lettre très caractéristique qui le peint tout entier ; gai, tendre, observateur, humoriste, pensant à son art et se préoccupant de son travail. Cette lettre a aussi un autre intérêt. Elle raconte un peu le luxe princier dont les grands seigneurs aimaient à s'entourer, dans leurs villégiatures lointaines.

« Je me trouvais à une grande vente de bœufs et de vaches quand votre lettre est arrivée. Je la lus en riant et avec une joie enfantine. J'avais la sensation de tenir mes chers amis dans mes bras.

« Que les directeurs de théâtres soient assez bêtes pour préférer d'autres opéras aux miens, cela me fait un peu enrager. Il faut qu'à Zeliz, je fasse

tout par moi-même, compositeur, rédacteur, auditeur, que sais-je encore !

« Il n'y a pas ici une seule âme sensible en ce qui concerne l'art (peut-être la comtesse, de temps en temps). Je suis seul avec ma muse ; je dois la cacher dans ma chambre, dans mon piano, dans mon cœur. Bien que cette solitude soit attristante, ma dignité s'en trouve rehaussée. Donc ne craignez pas que je reste plus longtemps qu'il n'est nécessaire. Plusieurs Lieder ont vu le jour et, comme je l'espère, très réussis...

« Notre château n'est pas un des plus grands, mais il est d'une architecture agréable et il est entouré d'un très beau parc. J'habite à l'Inspectorat. L'endroit serait à peu près calme, si quarante oies n'arrivaient en caquetant éperdument et, tellement, qu'on n'entend plus ses propres paroles. Les hommes qui m'entourent sont absolument bons. Il est rare de voir une domesticité seigneuriale aussi correcte que celle-ci. M. l'inspecteur, un Slave, un brave homme, s'imagine être un grand connaisseur en musique. Son fils, étudiant en philosophie, revient passer ses vacances ici et je désire sympathiser avec lui. Sa femme, comme toutes les femmes, ambitionne les honneurs. Le régisseur est parfaitement à sa place ; un homme à vues justes, mais intéressées. Le médecin, réellement habile, est,

malgré ses vingt-quatre ans, souffreteux comme une vieille dame. Beaucoup de choses ne sont vraiment pas naturelles ! Le chirurgien, que je préfère, est un vénérable vieillard de soixante-quinze ans, toujours gai et joyeux. Que Dieu nous accorde une sereine vieillesse semblable à la sienne ! Le juge de paix, un très naturel et très brave personnage, compagnon du comte, joyeux convive, bon musicien, me tient souvent compagnie. Le cuisinier, la gouvernante, la femme de chambre, la bonne d'enfants, l'intendant, les deux piqueurs sont de braves gens : le cuisinier, assez volage ; la gouvernante de trente ans ; la femme de chambre très jolie, souvent ma compagne ; la bonne d'enfants, une bonne vieille ; l'intendant, mon rival. Les deux piqueurs s'entendent mieux avec les chevaux qu'avec les hommes. Le comte assez grossier ; la comtesse hautaine, mais avec quelques tendres sentiments ; les jeunes comtesses, de bonnes petites filles... Maintenant, je ne sais rien de plus. Avec ma franchise habituelle, je me débrouille bien avec tous ces gens-là. A vous qui me connaissez, je n'ai pas besoin de vous le dire... Et mon désir le plus grand et le plus cher, c'est de relire vos lettres une dizaine de fois. » (8 septembre 1818.)

*
* *

Sa joie fut grande au retour de Zeliz. Malgré les charmes et le luxe de la maison princière qu'il quittait, il allait retrouver à Vienne ses amis, ses frères, son cher Vogl et, surtout, son travail régulier.

Jusqu'à sa mort, pendant dix ans, sa vie ne se modifiera plus.

Il compose toute la matinée, passe ses après-midi et ses soirées au café avec ses amis et, quelquefois, va finir ses journées dans un théâtre de musique. L'été, il suit Vogl dans ses voyages en Haute-Autriche; et c'est, grâce à cette monotonie d'existence tout allemande, qu'il a pu laisser un bagage artistique si considérable.

Il travaillait tous les jours de sept heures du matin à deux heures de l'après-midi, et toujours avec un résultat important. Son inspiration lui obéissait à heures fixes et avec une puissance prodigieuse. Impossible de citer toutes les œuvres écrites avec ce calme apparent. Ce sont des sonates, des symphonies, des opéras, des quatuors et des Lieder surtout. Il en compose sept le même jour et quatre le surlendemain.

« La manière de vivre de Schubert, écrit Bauern-

feld, était simple comme lui-même. Tous les matins, dès sept heures, sa muse apparaissait et ne le quittait qu'à deux heures de l'après-midi, non sans avoir laissé des marques précieuses de sa venue. Quand son travail était réussi, il animait le cercle de ses amis par sa bonne humeur. Mais il n'avait pas que des heures joyeuses. La mélancolie et les papillons noirs ne sont pas ménagés aux mortels ! »

Ces matinées si bien employées lui étaient précieuses. Il exigeait la solitude absolue, le silence complet autour de lui. Il s'absorbait dans son œuvre et, comme Vogl le constatait plus tard, il s'isolait, suivait ses idées, et la vie extérieure n'existait plus pour lui.

Schwind écrit : « Quand je venais le voir le matin, il me disait : « Dieu te salue (*Grüss Gott*), comment va? — Bien. — Et il continuait à écrire, comme si j'étais déjà parti. »

Spaun raconte aussi : « Les intimes de Schubert savaient combien ses créations l'émouvaient, et dans quelles souffrances elles étaient créées. Qui le surprenait le matin, pendant qu'il composait, avec ses yeux hagards et brillants, sa voix changée, semblable à un somnambule, ne pouvait jamais oublier cette impression. » « D'ailleurs, dit encore Spaun, il était extraordinairement

appliqué et les mélodies se précipitaient tumultueusement autour de lui. »

Après ces matinées si austères et souvent, si douloureusement employées, Schubert retrouvait ses amis, s'installait pour de longues heures dans les cafés et les brasseries, car le vin ne laissait pas que d'avoir quelque charme pour lui. Chacun de ses fidèles frères en musique avait un surnom et Schubert s'appelait la petite éponge[1].

Puis, les soirées réunissaient aussi la petite bande joyeuse. Schubert, par sa gaîté, par sa bonne humeur, avait sur tous une telle influence, qu'à l'unanimité, il fut déclaré le patron de ces réunions nocturnes. C'étaient des « Schubertiades ». Elles se passaient souvent au café, quelquefois dans des salles privées, où chacun payait son écot et, l'été, à la campagne. Ils partaient tous alors, jeunes gens et jeunes femmes, empilés dans de vastes voitures, et passaient leurs jours de vacances dans les petits restaurants si nombreux de la banlieue de Vienne. La danse, bien entendu, était l'attraction principale de ces petites fêtes et Schubert, ne dansant pas, tenait infatigablement le piano toute la soirée et quelquefois, toute la nuit. Son inspiration charmante se mettait de la fête ; et, plus tard, ses amis insistèrent pour qu'il écrivît quelques-unes de ces

1. *Schwammerl.*

jolies valses que sa bonne grâce et son esprit joyeux créaient si facilement. Ce sont les « *Valses viennoises* » et les « *Ländler* », dont le mouvement gai et populaire est tellement jeune et entraînant. Peut-être, les charmantes valses de Mozart n'ont-elles pas d'autre origine.

Bauernfeld, qu'on peut citer souvent en parlant de Schubert, car ce fut son ami très intelligent et très observateur, fait le récit de ces Schubertiades dans une forme charmante et où perce son admiration attendrie : « … Alors, bientôt vinrent les soirs de Schubert nommés Schubertiades, avec des compagnons gais et jeunes ; où le vin coulait à flots ; où l'excellent Vogl nous régalait de ses sublimes chants que le pauvre Schubert devait accompagner, avec ses petits doigts épais et courts qui ne voulaient pas toujours lui obéir. La malice était encore plus grande, quand les réunions avaient lieu dans notre salle privée, où les joyeuses jeunes femmes et jeunes filles ne manquaient pas. Alors, notre « Bertel », comme nous l'appelions par amitié, devait jouer ses plus nouvelles valses et les rejouer indéfiniment jusqu'à la fin d'un interminable cotillon. Le pauvre petit homme replet, ruisselant de sueur, ne pouvait retrouver un peu de calme qu'en présence d'un modeste souper… »

A cette époque, Schubert n'était pas beau : il

ne le fut d'ailleurs jamais. Il était fort petit et épais.

Un de ses contemporains fait de lui le portrait suivant : « L'extérieur de notre artiste n'avait rien de séduisant. Sa figure ronde, boursouflée, au front bas, aux lèvres épaisses, aux sourcils touffus, au nez épaté, aux cheveux crépus, lui donnait un peu l'aspect d'un nègre. Sa stature était moyenne : le dos et les épaules ronds, les bras et les mains trop gros, les doigts courts. Mais l'expression de sa figure devenait spirituelle et charmante, quand on lui parlait musique; alors ses yeux brillaient et lançaient des flammes [1]. »

« Sa tête si ronde plantée sur un corps de nain faisait l'effet d'une boule sur une autre boule... Ce bon visage de maître d'école d'opérette exprimait un mélange tout à fait comique d'innocence puérile et de solennité [2]. » Ses contemporains sont unanimes dans leur portrait. « Il n'était, en somme, ni très beau, ni très laid; mais aussitôt qu'il parlait ou riait, sa figure s'animait; malgré sa myopie et ses lunettes, son regard étincelait et son expression, tellement transformée, le rendait presque beau [3]. »

1. Dr Kreiszle.
2. Wyzewa.
3. Spaun.

Il avait une voix faible, mais charmante, profonde et émotionnante. Bien entendu, comme tous les compositeurs, il chantait toutes les voix, même celle de soprano aigu. Il jouait très habilement du piano, quoique d'une façon inélégante. « Dans les improvisations de ses Ländler et de ses valses, il choisissait toujours à dessein les tonalités à nombreux dièses ou bémols, pour que, sur les touches noires, ses doigts pussent courir avec plus d'aisance[1]. » Il jouait aussi passablement du violon et de l'alto.

Hüttenbrenner raconte : « Quand Schubert chantait ses Lieder, il les accompagnait toujours lui-même. Mais si quelque autre les exécutait, je tenais alors la partie de piano et il s'asseyait dans un coin du salon ou dans une pièce voisine, pour mieux les entendre. »

C'était d'ailleurs un grand modeste. Jamais il ne parlait de lui ni de ses œuvres. Anna Fröhlich raconte à son tour que, chez des amis où elle venait de chanter des Lieder de Schubert, et s'apprêtant à continuer, il l'interrompit en disant : « C'est suffisant pour moi, chantez donc quelque chose d'autre. »

Il était doux, bon, généreux, au-delà des bornes nécessaires : sa correspondance avec ses

1. Wyzewa.

frères est remplie des témoignages de cette largesse.

Une lettre parmi plusieurs, est à citer. Elle est datée de 1818, et adressée à son frère Ignace : « Je ne peux pas régler les sentiments de mon cœur et les polir. Tel je suis, tel je me montre. Je suis peiné que tu croies que tes lettres me sont désagréables. C'est affreux que tu penses cela de ton frère et que tu me l'écrives. Mais ce qui m'est particulièrement désagréable, c'est que tu parles toujours de dettes, de paiements, de remerciements avec ton frère... »

Il n'est pas riche, mais trouve pourtant de plus pauvres que lui dans son petit cercle et il joue vis-à-vis d'eux le rôle de Crésus [1].

Sur son caractère, que dire de plus que cette phrase de Spaun : « Par lui et à cause de lui, nous étions tous frères et amis. »

Si son extérieur était désavantageux, il avait, par contre, toutes les qualités morales. D'une douceur et d'une patience à toute épreuve, sa bonne humeur supportait vaillamment tous les surnoms que ses camarades lui décernaient ; il sentait si bien que ces légères taquineries cachaient tant de sincère dévouement. Dans ses

1. Bauernfeld.

lettres, il s'oublie toujours, s'intéresse aux plus petits événements de la vie de ses amis, leur donne des conseils charmants, spirituels, les réconforte, tâche de les secourir. Il se confie à eux, s'occupe de leurs travaux, ne montrant jamais sa supériorité.

Il se considérait pourtant comme un grand artiste et avait la conscience de sa maîtrise et du génie de ses conceptions. Bauernfeld raconte une scène amusante, où Schubert se montre violent et emballé.

« Schubert, Bauernfeld, Lachner et le petit cercle habituel des amis se trouvaient réunis au café Bogner. Bientôt, deux musiciens instrumentistes de l'orchestre du théâtre de la Cour vinrent se joindre à eux, et prièrent Schubert de leur dédier spécialement une de ses compositions. Comme Schubert hésitait à répondre, un d'eux lui demanda : « Et pourquoi pas, monsieur Schubert? Je pense que nous sommes des artistes tout comme vous. Vienne n'en possède pas de meilleurs. »

« Schubert alors avale rapidement son verre de punch, se lève et crie, au paroxysme de l'exaltation : « Artistes! artistes! vous n'êtes que des musicâtres et pas autre chose. Toi, tu racles et toi, tu t'époumonnes, voilà tout! Et vous appelez cela de

l'art! C'est un métier qui vous nourrit et rien d'autre. Vous, des artistes! Ne savez-vous pas ce que disait le grand Lessing : — « Comment un « homme peut-il passer sa vie entière, sans faire « autre chose que souffler dans un morceau de « bois? » Voilà ce qu'il a dit (s'adressant à Bauernfeld), ou quelque chose d'approchant. De l'argent, rien que de l'argent! Vous voulez être des artistes. Des racleurs! Moi, je suis un artiste, moi! Je suis Schubert, Franz Schubert, que tout le monde connaît et estime. Celui qui a fait de grandes et belles choses, que vous ne pouvez pas comprendre, et qui en fera encore de plus belles. (S'adressant à Lachner.) N'est-ce pas, cher frère, n'est-ce pas? Les plus belles choses du monde : cantates, quatuors, opéras et symphonies! Car je ne suis pas qu'un simple compositeur de valses, comme les bêtes de journaux le racontent et comme les hommes, non moins idiots, le redisent. Je suis Schubert, Franz Schubert. Sachez-le! Et quand on prononce le mot Art, c'est de moi qu'on parle et non de vous, vermines, insectes, qui me demandez d'écrire des soli, que, d'ailleurs, je ne ferai pas. Et je sais bien pourquoi. Pour vous! vermines, animaux rampants que mon talon devrait écraser, le talon de l'homme qui va jusqu'aux étoiles. *Sublimi feriam sidera vertice.* (A Bauernfeld.) Tra-

duisez-leur cela. Aux étoiles, dis-je, tandis que vous, pauvres vermines, vous vous effondrerez dans la poussière dont vous ne devez pas sortir et qui vous engloutira! [1] » Mais cette sortie violente n'était guère dans les habitudes du doux et bienveillant Schubert. Il la regretta et écrivit, pour les deux misérables *vermines*, les soli demandés. Et comme Bauernfeld s'étonnait assez justement de cette inconséquence, Schubert haussa les épaules et répondit : « Ils m'embrassent encore les mains! Ah! je connais mon monde! »

Il séduisait ses amis par ce cœur innocent, jamais rancunier, jamais fielleux; ils vivaient sous l'influence de sa belle âme si naturellement élevée et pure.

Cette vie très simple, très studieuse, pleine d'entrain et de jeunesse, devait durer peu d'années malheureusement.

Dès 1824, le caractère de Schubert se modifie, il devient mélancolique, sévère dans ses jugements, triste souvent. Ses amis ne peuvent que s'étonner de ce changement.

A quoi l'attribuer?

Sa santé surmenée par le travail acharné qu'il s'impose, l'inquiète-t-elle? Sont-ce les luttes nombreuses qu'il a à subir avec ses éditeurs? Ou bien

1. Otto Deutsch.

quelque chagrin intime? Cette dernière hypothèse n'est guère vraisemblable. Sa vie privée fut toujours très calme. Il ne connut jamais les orages des passions, ni même les angoisses d'un véritable amour. Rien, ni dans sa correspondance, ni dans celle de ses amis, ne peut nous éclairer à ce sujet. Sa vie intellectuelle était trop ardente, pour qu'il eût le temps d'ébaucher et de vivre une intrigue amoureuse. Les seules femmes, qu'il fréquente intimement et dont il parle quelquefois, sont, avec Thérèse Grob et la jeune comtesse Caroline Esterhazy, quelques chanteuses dont le talent l'enthousiasme, mais qui le traitent plutôt en frère qu'en amoureux.

Ce sont les sœurs Fröhlich et la Milder.

De cette dernière qu'il admirait beaucoup, il parle souvent avec éloge, mais ne ménage pourtant pas les vertes critiques. Il écrit, après une représentation d'*Iphigénie en Tauride* : « La voix de la Milder pénètre mon cœur et je voudrais être Vogl qui chante Oreste, pour me jeter à ses pieds. » Autre part : « Elle chante dans la perfection, mais son trille est détestable. » Ailleurs encore : « Elle chanta ce soir déplorablement, gloussa comme une poule et ne pourra jamais arriver à faire un trille passable. »

Les sœurs Fröhlich étaient ses vraies amies.

Il les voyait journellement et elles avaient pour lui une affection profonde. C'étaient, d'ailleurs, des femmes charmantes, très remarquables, de grandes artistes au cœur élevé [1]. Il trouvait, dans cette maison Fröhlich, un peu de cette vie familiale qui lui avait toujours manqué. Il s'y sentait aimé, y revenait avec joie, s'y épanouissait. Elles chantaient toutes les trois d'une manière admirable, et la *Gazette musicale allemande* de 1841, s'exprime ainsi sur leur compte : « L'art en général et l'art du chant, en particulier, doit beaucoup aux sœurs Fröhlich : elles furent des gloires européennes. »

De nombreux Lieder de Schubert furent interprétés par elles, surtout par Anna Fröhlich, qui l'aimait très particulièrement. Elle chantait pour lui et il lui témoignait une tendre confiance. Quand une œuvre nouvelle était écrite, Schubert venait chez elle se reposer et s'écriait naïvement, en se frottant joyeusement les mains : « Aujourd'hui, j'ai fait quelque chose de très réussi » ; ou bien encore, l'entendant chanter : « Vraiment, je ne pensais pas que ce que j'ai fait pouvait être aussi beau. »

Elle écrit plus tard, témoignant de la noblesse et de la modestie de Schubert : « Schubert était dans l'enthousiasme quand il trouvait quelque

1. Le dévouement de Kathi Fröhlich pour le poète Grillparzer, son éternel fiancé, est resté célèbre.

chose de beau dans la musique des autres compositeurs. » Et sa sœur Kathi dit aussi : « C'était un cœur admirable ; il n'était pas jaloux et ne cachait pas sa joie en entendant de belle musique. Il prenait sa tête dans ses mains et écoutait en extase. L'innocence et la paix de son cœur ne peuvent se décrire. »

L'entourage discret de ses douces amies, l'admiration de ses fidèles, la réputation qu'il devait à ses illustres interprètes, Vogl et le baron Schönstein, les affections sincères et les dévouements qu'il savait provoquer, ne suffisaient pas à son cœur et à son esprit.

Il faut donc chercher une autre cause à la tristesse et aux changements survenus dans son caractère, à cette époque.

Depuis longtemps, il ne rêvait que théâtre et succès dramatiques. Dès sa plus tendre jeunesse, il essayait, par tous les moyens possibles, d'entendre les belles œuvres des maîtres et il aurait, dans la suite, sacrifié volontiers toutes ses compositions, qui, pourtant, devaient le rendre immortel, pour recueillir des applaudissements dus à des œuvres théâtrales. Il disait volontiers en 1828 : « Ne me parlez plus de Lieder, je ne veux plus écrire que des opéras et des symphonies. »

Etait-il l'homme de ces deux genres de compo-

sition? C'est très discutable. Sa vie si courte ne permet guère de prévoir ce qu'il aurait pu faire ; mais la fougue de son inspiration, le flot intarissable des idées qui se pressaient sans chercher à s'enchaîner, le peu de développement des thèmes employés, ne pouvaient que lui donner une conception erronée du théâtre.

Un autre élément indépendant de la musique devait faire échouer son entreprise : la faiblesse de ses livrets.

Il était fort jeune, n'offrait guère de garanties à un littérateur sérieux, et était forcément obligé d'avoir recours à ses jeunes amis aussi inexpérimentés que lui. Les livrets de ses opéras sont de Schober, de Kuppelwieser, de Castelli, etc., et si la musique est peu intéressante, peu développée, la pauvreté des actions dramatiques en est peut-être la cause.

Jamais, ni à l'époque de Schubert, ni maintenant, un littérateur sérieux ne consentira volontiers à écrire un livret d'opéra, ni même à autoriser un compositeur à extraire un scénario, d'un sujet traité par lui. A plus forte raison, il interdira l'emploi de ses vers, trouvant qu'ils doivent se suffire par eux-mêmes, sans avoir besoin de l'appui de la musique. Il faut donc, pour un compositeur, s'adresser toujours à un spécialiste qui trouvera quelquefois

une situation intéressante, mais que l'inexpérience ou le peu de talent littéraire ne saura pas mettre au point. Quel style invraisemblable, quelle langue souvent ridicule, nous servent les librettistes, et souvent aussi, quelles situations imprévues, comiques, prétentieuses toujours !

D'ailleurs, l'esthétique théâtrale est une conception, et la musique pure en est une autre.

En dehors des éléments divers et desquels la musique est bannie, tels que livret, mise en scène, talent de l'interprétation, et qui, malheureusement, sont quelquefois les plus sérieux facteurs du succès des œuvres dramatiques, il faut actuellement que le compositeur, pour intéresser le public, fasse du nouveau. Non du nouveau comme écriture, comme idées musicales, mais changer totalement son esthétique. Il est, et il était déjà impossible, à l'époque de Schubert, d'intéresser sérieusement les esprits élevés par un art dramatique renouvelé, soit des maîtres classiques, soit inspiré des Italiens. Il suffira de l'école de Meyerbeer et d'Halévy pour montrer le ridicule et la faiblesse de certains procédés [1].

1. Trois hommes au XIXe siècle devaient apporter une note nouvelle à l'art dramatique. L'un devait complètement le transformer, WAGNER, et les autres, BIZET et M. DEBUSSY, apportaient vraiment cette note nouvelle qui peut permettre à des imitateurs de les suivre.

WAGNER, créateur du leitmotiv et de la polyphonie orches-

Ces réflexions sur l'art dramatique moderne étaient peut-être utiles pour expliquer comment Schubert, avec ses procédés anciens, ses idées

trale transportée à la scène. Son œuvre est géniale par sa nouveauté et sa beauté de forme. Ses leitmotivs sont rares, caractéristiques ; sa polyphonie egale presque celle de Beethoven ; mais ses imitateurs n'écrivent qu'un orchestre compact, lourd, inutile souvent, malgré une grande recherche et beaucoup de talent et, quant à leurs leitmotivs, ils sont rarement intéressants et ne méritent pas, pour la plupart, de développements aussi prolongés.

Les ennemis du leitmotiv disent, avec quelque raison, que l'inspiration de l'artiste se trouve diminuée. Le nombre des personnages et des situations réduisant les phrases musicales à cinq ou six idées très claires (2), il est inutile d'avoir du génie pour arriver à ce résultat. Ils font le procès de Schubert. Comment ce cerveau étonnant, où les idées affluaient, aurait-il pu se plier aux formules étudiées, voulues, mathématiques. Dans le seul cycle du *Voyage d'hiver*, un compositeur d'opéra à leitmotiv, trouverait les thèmes de vingt œuvres,

Bizet est mort très jeune et, peut-être, est-ce par hasard si sa *Carmen* apporte une note nouvelle à l'histoire de l'art dramatique.

Sa conception des thèmes populaires employés au théâtre est neuve et permet de donner à l'œuvre une unité, que l'absence de leitmotiv rendrait impossible. Schubert ne soupçonne pas davantage ce procédé.

Quant à M. Debussy, son art est fait de trop d'éléments divers et il est d'un modernisme si souvent affolant, qu'un pur et simple musicien comme l'était Schubert, ne pouvait pas en avoir la moindre idée. D'ailleurs, sans diminuer le merite de M. Debussy, il a été servi par le livret le plus curieux et le mieux fait, pour que le public puisse admettre cette nouvelle esthétique de l'art dramatique. Il a compris qu'une telle forme littéraire avait besoin d'une atmosphère, et il l'a creee délicieuse. Mais, pas plus que la musique de Debussy ne pouvait

primesautières, son orchestre classique, mais n'innovant rien et, surtout, ses livrets médiocres, ne pouvait pas arriver au succès.

Il se sent incompris, se rend peut-être compte de son erreur, veut vaincre quand même, et finit par se décourager. Ses amis, pourtant, le consolent, essayent de lui offrir des revanches, se multiplient en démarches de toutes sortes, sans d'ailleurs beaucoup de succès. Son cœur reste ulcéré. C'est de cette époque, que date la belle pièce de vers que nous avons citée au début de cette étude. (Trouvée dans son testament).

Entendant quelques Lieder, il s'écriait : « Connaissez-vous de la musique gaie? moi pas[1]. »

Son journal est rempli de pensées où la douleur tient une place prépondérante. Il ne voit plus la vie que sombre et austère ; et son âme se reflète dans tout ce qu'il écrit.

« La douleur aiguise l'intelligence et raffermit le cœur. Par contre le bonheur a peu d'influence sur l'un et rend l'autre, mou et frivole... »

Ailleurs, il est troublé par l'analyse de son

être comprise à l'époque de Schubert, de même la symbolique littérature de Mæterlinck aurait paru bizarre, et peut-être inutile, au public moins érudit qui avait à juger les œuvres de Schubert.

1. Bauernfeld.

esprit. Il descend en lui-même et cherche à approfondir son âme. « L'homme, écrit-il, commence par la foi ; il continue par l'intelligence et le savoir. Donc, pour comprendre quelque chose, il faut que je croie quelque chose. La foi est la base sur laquelle notre faible intelligence doit appuyer tout raisonnement. L'intelligence n'est que la foi analysée. »

Il se rappelait ses souvenirs d'enfance, et décrivait le chagrin qu'il avait d'être séparé de ses amis : tristesse de plus, au moment où son âme avait besoin de tant de réconfort (21 septembre 1824) : « ... A quoi nous servirait de chercher le bonheur, puisque nous ne pouvons trouver de charme à la vie que dans le malheur ? Si, au moins, nous pouvions être ensemble, chaque contrariété deviendrait insignifiante... Je voudrais m'écrier avec Gœthe : « Qui me ramènera une heure de ce temps délicieux ! » De ce temps, où nous étions assis gaiement ensemble, où chacun montrait avec une pudeur maternelle, ses enfants artistiques, où nous attendions, non sans quelque anxiété, la critique que l'affection et la vérité prononceraient. De ce temps, où nous nous inspirions mutuellement et où une aspiration commune nous entraînait vers la pure beauté... »

Sa santé lui donnait aussi des inquiétudes. Il se

confiait à son ami Kuppelwieser, dans cette lettre désespérée (mars 1824) : « Voilà longtemps que je cherche... mais enfin l'occasion m'est offerte, et je puis ouvrir mon cœur à un ami. Tu es si bon et si honnête que tu comprendras ce que d'autres m'imputeraient à crime. En un mot, sache que je suis le plus malheureux, le plus infortuné du monde. Figure-toi un homme, dont la santé ne se refera jamais et qui, par le chagrin que cela lui cause, empire la chose au lieu de l'améliorer. Figure-toi un homme dont les plus brillantes espérances sont tournées à rien, à qui l'amour et l'amitié ne donnent que des chagrins ; chez lequel l'enthousiasme (tout au moins celui qui nous soutient et nous exalte) et le sens du beau menacent de s'évanouir, et demande-toi si cet homme n'est pas malheureux et misérable. *Mon cœur est lourd, la paix m'a fui*[1], et je ne la trouverai plus jamais. Voilà ce que, chaque jour, je puis dire ; car, chaque soir, j'espère que mon sommeil n'aura pas de réveil, et chaque matin m'apporte les soucis de la veille. »

1. Gœthe.

*
* *

Cette mélancolie ardente qu'il cachait au plus profond de son cœur, se dissipait presque complètement au contact de la nature.

Ses amis le savaient, et leur affection lui procurait tous les ans un long séjour, loin de Vienne et des préoccupations de chaque jour.

Déjà en 1819, Vogl, son nouveau protecteur, l'avait entraîné dans un court voyage qu'il faisait dans la Haute-Autriche, son pays natal.

Schubert retournera souvent plus tard avec Vogl et quelques-uns de ses inséparables amis, dans ce beau pays, où la nature offre un si délicieux mélange de charme et de grandeur ; des vallées séduisantes, des prairies colorées de toute la belle flore des Alpes, une fraîcheur exquise, des montagnes aux lignes grandioses, des lacs sombres et tragiques. Cette nature si variée devait forcément l'impressionner. Elle répondait à son âme austère et triste et qui, volontiers et naturellement, redevenait joyeuse, riante, ensoleillée.

Si la nature agissait sur lui d'une manière aussi reposante, que dire de la sympathie générale que, grâce à Vogl, il trouvait dans ces petites villes perdues au pied des montagnes !

Le bruit de sa jeune réputation y était parvenu ; et la protection du grand artiste qu'était Vogl, l'entourait d'une auréole de gloire.

Schubert trouvait chez ses nouveaux amis, une atmosphère artistique incroyable, un goût raffiné pour les belles œuvres ; et, ce qui est plus rare encore, une grande culture musicale qui permettait à chaque réunion intime de se transformer immédiatement en concert improvisé, où les œuvres des maîtres étaient toutes exécutées de la manière la plus honorable. Aussi, fit-on fête à Schubert quand, grâce à lui et à Vogl, les soirées musicales prirent un essor que les deux grands artistes savaient soulever. L'intimité générale ne diminuait pourtant pas, et, malgré la concision extrême des lettres de Schubert, il est intéressant de se figurer ces fêtes charmantes, où un quatuor de Beethoven succédait à une sonate de Mozart, où un fragment d'un oratorio de Haendel cédait la place à une série de Lieder chantés par Vogl, avec cette voix superbe encore, cet art prenant, cette technique impeccable, cette émotion intense. Tous les auditeurs étaient transportés ; bien des larmes coulaient de beaux yeux et tous considéraient l'auteur de telles œuvres comme un jeune dieu. Sa grandeur ne l'empêchait nullement, le lendemain, de mener la vie la plus joyeuse avec toute la jeunesse de Steyer et des en-

virons. C'étaient des déjeuners sur l'herbe, des excursions dans les montagnes, une vie simple, rustique, où de charmantes et nombreuses jeunes filles le traitaient plus en camarade qu'en homme de génie.

Heureux temps! Ses jours sont si bien remplis, qu'il n'a même pas le loisir d'écrire à ses amis. Pourtant, « dans la maison que j'habite, dit-il à son frère Ferdinand, il y a huit jeunes filles presque toutes jolies. Tu vois qu'on a bien à faire. La fille de M. Von Koller chez qui nous dînons, Vogl et moi, tous les jours, est très jolie. Elle joue bien du piano et chante plusieurs de mes Lieder... » En post-scriptum : « Les environs de Steyer sont extraordinairement beaux. » Dans une autre lettre, quelques jours après : « Je me suis beaucoup amusé à Steyer et je m'y amuserai encore. Les environs sont admirables. Ceux de Linz sont aussi fort beaux... Nous avons fêté ici le jour de naissance de Vogl, par une cantate écrite par Stadler et mise en musique par moi. Elle a beaucoup plu. »

S'il n'a pas le loisir d'écrire à ses amis de Vienne, il trouve toujours le temps de composer. Il rapporte, de ce séjour de 1819, le quintette pour piano *La Truite*, écrit sur le thème d'un de ses Lieder. Les ruisseaux ombragés des environs de Steyer, leurs eaux fraîches et limpides devaient

l'inspirer ; aussi, cette œuvre a-t-elle une fraîcheur et une limpidité tout à fait exceptionnelles.

Cette vie charmante d'intimité, de calme et de bonheur devait se renouveler presque chaque année.

La renommée de Schubert allait grandissant chaque jour ; et si, à Vienne, il n'était pas toujours apprécié à sa valeur, il trouvait en Haute-Autriche des admirateurs enthousiastes. Son arrivée était annoncée longuement à l'avance et ses œuvres faisaient partie de toutes les bibliothèques. Lui-même, se sentant compris, devenait plus expansif, réservait à ses amis lointains la primeur de ses nouvelles œuvres, et il écrit à Vienne les impressions qu'elles ont produites. Ce sont d'abord, bien entendu, des Lieder dont il est question. Son ami Vogl l'aidait à les vulgariser. Il recrute quelquefois aussi, un virtuose local qui lui prête un concours nécessaire. « J'ai trouvé, raconte-t-il, mes compositions partout dans la Haute-Autriche... Dans les cloîtres de Saint-Florian et de Kremsmunster, aidé d'un brave pianiste, j'ai joué avec succès mes variations et mes marches à quatre mains. Les variations à deux mains, tirées de mes nouvelles sonates, ont surtout fort bien réussi... » Il ajoute : « Quelques-uns prétendaient que les touches, sous mes doigts, devenaient autant de voix mélodieuses. »

Schubert, comme partout, avait su se créer dans ce petit cercle, des amitiés sincères. On l'admirait et surtout, on l'aimait. Il s'y sentait joyeux et calme. La vie était douce et quand, une année, faute des ressources nécessaires, il est obligé de renoncer à son voyage habituel, c'est un véritable chagrin.

Ses amis s'ingéniaient de toutes manières à lui éviter le trop long séjour de Vienne. C'est d'abord le comte Esterhazy qui le fait revenir à Zeliz. C'est Jenger qui le conduit chez le docteur Pachler, dont la femme, à l'esprit cultivé et artiste, avait su inspirer une tendre passion à Beethoven ; elle admirait et comprenait Schubert. Les difficultés matérielles seules, l'empêchèrent de retourner à Grätz une seconde fois.

Mais surtout, c'est le bon Vogl qui se sent si nécessaire à son jeune ami. Il l'emmène de nouveau à Steyer, à Linz, à Gmunden et lui procure le plaisir d'une excursion dans le Salzkammergut. Est-ce la belle impression qu'il rapporte de son voyage, est-ce un peu la maturité de son esprit qui le rend plus observateur des beautés de la nature qui l'entoure, mais il devient plus loquace et écrit de très longues lettres dithyrambiques d'une forme littéraire plus soignée et qui, pourtant, n'offrent qu'un intérêt très-relatif. Ce sont

des descriptions de montagnes, tableaux de la vie pittoresque des habitants, impressions de Salzbourg, vue de la Mörnchberg et, surtout, un long récit d'une ascension. Il se rend compte lui-même d'ailleurs, de la difficulté de rendre intéressants de semblables sujets, et il termine la plus longue de ses lettres par ces paroles : « Ouf! c'est quelque chose d'effrayant qu'une description de voyage. Décidément, je n'en puis plus. Comme je serai à Vienne dans les premiers jours d'octobre, je te remettrai moi-même ce barbouillage et je te raconterai le reste (21 septembre 1825). »

Ses retours à Vienne lui étaient pénibles. S'il y retrouvait d'autres affections plus intimes et d'un dévouement plus éprouvé, les difficultés de la vie matérielle renaissaient plus violentes. Les éditeurs hésitaient à lui acheter ses œuvres; il ne savait pas discuter ses intérêts et, malgré la quantité de compositions parues chaque année, ses ressources restaient toujours aussi misérables.

Sa santé également très ébranlée lui donnait de grandes inquiétudes : inquiétudes qui allaient être justifiées, avec une rapidité terrifiante. Son cerveau surmené était pourtant plus lucide que jamais. Les œuvres de ces dernières années ont une beauté, une grandeur inconnues jusque-là; et combien le cœur est ému de la tristesse désespérée dont

chaque page est imprégnée! Ce sont des œuvres inspirées par le souffle d'en haut et qui, déjà, n'appartiennent plus à la terre.

Son extérieur se modifie; sa figure s'altère, ses yeux brillent davantage, sa voix devient plus prenante encore, et ses amis fondent en larmes à l'audition de ses derniers Lieder chantés par lui. Ils sentent que l'âme de leur petit cercle va les quitter, que cette bonté si affectueuse ne pourra plus les soutenir, que le lien qui les unissait va se briser!

A l'automne de 1828, le docteur Rima, inquiet du changement survenu chez Schubert, le force à déménager de sa maison humide et malsaine et l'installe chez son frère Ferdinand. Puis, il lui ordonne un petit séjour à la campagne. Ses amis et son frère l'emmènent à Unterwaltersdorf et à Eisenstadt, mais il n'y trouve aucun soulagement. De retour à Vienne, il perd l'appétit, s'attriste davantage, mais, pourtant, corrige encore les épreuves de son *Voyage d'hiver*. Il écrit à son cher Schober, le 12 novembre 1828 : « Je suis malade. Depuis onze jours, je n'ai rien bu, ni mangé, et je me traîne péniblement de mon lit à mon fauteuil. » Ses amis désespérés, Spaun, Lachner, Bauernfeld, le visitent journellement et tâchent de lui apporter quelque soulagement.

Le soir du 17 novembre, le délire le saisit.

d'heure en heure, plus violent et plus prolongé. Ses yeux brillaient, il se rendait compte de la gravité de son état et il dit, en appuyant sa main contre le mur : « C'est ma fin. »

Le surlendemain, 19 novembre, à trois heures de l'après-midi, il mourut.

Bauernfeld, profondément impressionné, écrivait dans son journal, le 20 novembre : « Hier, Schubert est mort dans l'après-midi... L'âme la plus élevée, le cœur le plus fidèle... Avec lui, une des plus grandes gloires de la terre a disparu. »

Le deuil fut universel, les funérailles grandioses. Ses amis obtinrent de mettre sa tombe à côté de celle de Beethoven ; de Beethoven, son dieu, son idéal et dont le nom revenait constamment sur ses lèvres dans son délire.

Une des gloires les plus pures de l'art avait en effet disparu.

Gloire, due à cette étincelle divine qui anime toutes les œuvres de Schubert, à cette fraîche et grande inspiration qui vient directement du cœur ; due aussi, à ce travail opiniâtre, qui permet de rester toute la vie, l'homme élevé, indépendant d'esprit, et dont la noblesse de caractère inspire le respect autour de lui.



LE LIED

LE LIED

Qu'est-ce que le Lied?

Une poésie chantée par une voix et accompagnée par un seul instrument.

Pour qu'un Lied soit parfait, il faut donc entente absolue des paroles et de la musique.

Depuis les origines du monde, la poésie et la musique ont toujours marché de pair. Pour mieux déclamer les poèmes, les Grecs se servaient déjà d'une vague sonorité rythmée qui soutenait la voix parlée. Peu à peu, cette psalmodie arrive à prendre une forme et, déjà, la musique est créée ; musique ou plutôt mélopée, dont les très intéressants hymnes à Apollon retrouvés par M. Th. Reinach, donnent une idée fort exacte.

Tous les peuples sentent le rythme, même les plus sauvages, et la musique est peut-être le seul

art qui impressionne uniformément toutes les races.

Dans les temps les plus primitifs, on distingue trois sortes de chants : les *hymnes religieux*, les *chants guerriers* et les *chansons d'amour*. Pourtant, il faut de longs siècles pour arriver à donner à ces sortes de chants, une forme lyrique compréhensible et devenant homogène avec la poésie déclamée. Et, dès que cette forme est à peu près indiquée, le caractère de chaque race se dessine nettement dans les chants populaires.

Trois peuples se partagent l'empire de la poésie et de la musique : la France, l'Italie et l'Allemagne.

Nous ne parlons pas de la musique orientale, si curieuse, si impressionnante dans sa mélancolie. Elle s'est transmise presque intacte depuis deux mille ans, et on retrouve actuellement, dans les airs populaires grecs, les mêmes sonorités, les mêmes modulations, la même ligne musicale que dans les hymnes à Apollon que nous citions plus haut. C'est aussi, dans cette intéressante musique orientale, que toute la jeune école russe puise ses inspirations et nous dirons plus tard, quel intérêt considérable, à cette floraison de jeunes personnalités.

La FRANCE, dans le chant populaire, tient une place très particulière. Le côté purement musical et technique n'existe pas. Et, pourtant, les chants populaires de toutes les provinces de France ont une saveur, un charme, une grâce, une fraîcheur infinis. C'est l'âme même de notre race.

Ce sont des chants d'amour pour la plupart, des couplets sentimentaux, d'une émotion intense, quelques chansons à boire gaies et saines, un peu rabelaisiennes parfois ; mais la France est le pays du joyeux rire. Peu de chants guerriers, ils viendront beaucoup plus tard et ne seront jamais violents. Les Français si courageux meurent en souriant, sans émotion et sans effroi. Beaucoup de chansons libertines, surtout à partir du XVIII[e] siècle ; d'un libertinage léger, égrillard, pas vulgaire : de la poudre et des mouches, et de nombreux couplets satiriques.

Ces petits couplets, charmants de grâce, de finesse et d'esprit, arrivent à trouver leur place tout naturellement, dans les opéras-comiques de l'époque ; et J.-J. Rousseau, Grétry, Dalayrac, Nicolo, Méhul s'en serviront.

Il faudra l'influence des maîtres allemands pour arriver, en France, à élever l'esprit musical, et le Lied, avec sa forme artistique, intéressante, ne

sera guère en honneur qu'après Berlioz. Le peuple gardera ses exquises mélodies, la cour et la ville, leurs chansons légères et leurs opéras-comiques ; le grand art ne sera représenté en France, après Méhul, que par le théâtre italien, maître du monde musical.

Cependant, en dehors du Lied, la France, au point de vue musical, tient une place considérable, la première, incontestablement, dans le domaine de l'art dramatique. Quand une nation a permis à trois génies, comme Lully, Rameau et Gluck, de se produire, son rôle est immense. L'extraordinaire élan artistique donné aux arts aux XVIIe et XVIIIe siècles, ne pouvait pas laisser la musique indifférente.

Lully créa véritablement le drame lyrique. Bien entendu, la forme n'est pas parfaite, la monotonie est constante ; la succession perpétuelle d'accords parfaits, l'absence de modulations constituent des longueurs désespérantes ; mais, comme les accents sont justes, la prosodie belle et la déclamation irréprochable, malgré l'opinion sévère de J.-J. Rousseau ! Certains fragments d'*Armide,* d'*Amadis,* de *Thésée,* de *Persée,* sont incomparables comme beauté tragique.

Mais il faut pourtant oublier Lully, quand on s'approche de Rameau. L'art de celui-ci est supérieur, non seulement pour son époque, mais il

sera difficilement surpassé dans l'avenir. Chez lui aussi, la prosodie, les accents, sont de tout premier ordre, et il y ajoute une écriture des plus curieuses. Les hardiesses harmoniques sont constantes ; la nouveauté des modulations, l'inattendu de la ligne musicale, la liberté du rythme et la beauté de l'inspiration, en font vraiment le grand génie musical français, inégalé jusqu'à présent.

Certaines scènes d'*Hippolyte et Aricie*, de *Castor et Pollux*, de *Dardanus* sont immortelles. Gluck, malgré ses succès indiscutables, ne le dépasse jamais.

Comment parler de Gluck, sans tomber dans les redites? Il est le génie lyrique par excellence. Son mouvement dramatique est si beau, si emporté, qu'on oublie la pauvreté presque générale de l'écriture, la monotonie des cadences, la faiblesse de la ligne musicale de certaines scènes, la simplicité quelquefois exagérée de l'orchestration, pour ne se souvenir que de la flamme générale, de la violence de la déclamation; ses larmes nous attendrissent, ses cris nous émeuvent, ses fureurs nous terrorisent. Nous pleurons avec ses héros, nous souffrons avec eux, et si, quelques scènes actuellement, nous paraissent longues et vieillies, combien d'autres, par contre, restent belles, pures de lignes, de noblesse incomparable!

Weber, seul, donnera à la musique de théâtre, un essor étonnant et sera, par la nouveauté de ses procédés, l'intermédiaire naturel entre les maîtres anciens et le génie moderne de Wagner.

En même temps que Gluck et après lui, la musique n'est guère représentée, en France, que par les musiciens d'opéras-comiques dont le plus exquis est certainement Grétry. Puis, nous arrivons à Méhul, musicien noble, dont l'inspiration est très belle et souvent très touchante, mais, il n'y a plus d'art musical français proprement dit. Les compositeurs de cette époque ne laissent vraiment aucune trace, et les musiques allemandes et italiennes sont si envahissantes et de supériorité si incontestable, que les programmes des concerts et des théâtres n'enregistrent presque plus de noms français.

Quant au Lied, que devient-il dans tout ceci? Les chansons populaires restent au fond des campagnes, très-jalousement gardées ; les générations se les transmettent dans leur délicieux patois si sonore et si pittoresque, et nous les retrouvons presque aussi pures actuellement, que le jour de leur invention, il y a peut-être cinq ou six siècles.

Les refrains joyeux et libertins ont été remplacés par le *Ça ira*, la *Carmagnole*, qui finissent, à leur tour, par céder le pas au sublime, à l'unique

chant national : la *Marseillaise*. C'est vraiment le plus beau Lied qui se puisse entendre, dans sa grandeur, sa puissance et sa pompe entraînante. Ce n'est pas, comme les hymnes nationaux des autres peuples, une prière vers le Créateur, vers le Dispensateur de tout, ici-bas : c'est le chant de la liberté, de la joie, la marche à la victoire ! Une époque n'aurait-elle inspiré qu'un tel chant, qu'elle devrait avoir sa place dans l'histoire de l'art musical.

Il faut alors franchir un espace de près de trente ans, pour retrouver en France une grande figure qui rende à sa patrie l'éclat nécessaire. Ce sera Berlioz.

Quant aux deux autres nations qui ont eu, dès leur naissance, une âme essentiellement musicale, l'Italie et l'Allemagne, leur histoire artistique est beaucoup plus compliquée.

L'Italie, d'abord ; pays de musique prime-sautière, passionnée, vibrante, colorée, comme son ciel et sa nature. Dès l'origine du christianisme, l'Italie, centre du monde religieux, a toujours eu besoin de musique pour les cérémonies de son culte. La pompe des offices était, et est encore augmentée par la beauté des chants liturgiques. La musique

prend alors une forme nettement indiquée et la pureté du chant grégorien, conservé pieusement, nous montre bien la genèse de ce que cette ligne musicale deviendra, quand elle sera harmonisée ou modifiée par un Palestrina.

Dès le XV[e] siècle, l'Église recrute des chanteurs, crée des écoles, sortes de conservatoires, où les enfants pauvres sont élevés dans l'amour et le respect de la musique sacrée.

Dans toutes les villes d'Italie, Rome, Florence, Venise et Naples surtout, les professeurs se multiplient. Vittoria, Gabrielli, Palestrina, forment des élèves chanteurs, instrumentistes et même compositeurs. Mais l'Église omnipotente absorbe tout, et il faut arriver à l'année 1600, année où le compositeur Emilio del Cavaliere commence à se faire connaître, pour trouver une forme plus développée de la musique en Italie.

La simplicité de l'écriture de Palestrina et sa très grande beauté d'inspiration le mettent à part, il est vrai ; mais son œuvre est plus architecturale que véritablement de musique pure. C'est un art éminemment religieux et de grande piété, mais forcément monotone.

Emilio del Cavaliere eut l'idée de profiter des concerts réguliers, appelés Laudes, qui se donnaient alors, pour y faire exécuter des œuvres plus

profanes. Il est vraiment le créateur du chant dramatique en Italie. Son œuvre très vocale a déjà des accents intéressants. Il attache une grande importance à la beauté du chant et demande, avant tout, aux chanteurs de « faire bien entendre clairement les paroles et de chanter avec justesse les passages d'agrément ». Immédiatement, il fait école et, de tous les côtés, ce ne sont plus qu'exécutions d'oratorios, de cantates, même de représentations ; mais les œuvres sont ternes, sans accents, et l'arrivée seule du grand Carissimi pourra rénover, d'une manière fulgurante, la forme de l'art musical.

Né en 1606, élève de Vittoria, il s'impose dès ses débuts et profite lui aussi, des concerts réguliers donnés par la Congregazione del oratorio, pour faire exécuter ses œuvres. La nouveauté de la déclamation, chez lui, est très marquée : son inspiration est puissante, les accents sont dramatiques et forts, et la forme est nettement nouvelle. M. Camille Bellaigue dit très justement de l'art de Carissimi : « Cela sans doute est encore du récitatif, mais, en même temps, c'est déjà de la mélodie. Mélodie encore verbale, récitatif déjà chantant. On s'aperçoit aussi que la mélopée commence à se fixer, à se partager, sinon en strophes, du moins en périodes et celles-ci, diverses de ligne, se res-

semblent par le dessin et la conclusion. » Si Emilio del Cavaliere avait entr'ouvert la porte à la musique dramatique, Carissimi compléta son œuvre magnifiquement ; *Jephté, La Plainte des damnés*, *Le Jugement de Salomon* sont déjà des pages admirables de tragédie lyrique.

Avec cet amour des accents violents, qui se continue actuellement encore sous le nom d'école vériste, la race italienne apparaît déjà tout entière. Les cris sont exagérés, la déclamation est *voulue* grandiose, mais la sincérité est constante et l'émotion, certaine.

D'ailleurs, ce mouvement impulsif de musique dramatique est général dans toute l'Italie, et l'école de Venise produit en Monteverde, un des plus curieux compositeurs de cette branche de l'art lyrique. Il est, lui aussi, un précurseur ; et, s'il n'a pas la beauté de l'inspiration, comme Carissimi, son mouvement est plus accentué encore, son orchestre plus intéressant et sa muse plus caractéristique.

Cette époque est aussi le triomphe des petits airs : canzone, madrigali, ariette. Le peuple italien a la musique dans le sang. Toutes les occasions sont bonnes pour lui permettre de s'épanouir. Les cours brillantes des petits États du Nord, vraies cours d'amour, l'essaim des poètes, la flo-

raison artistique générale, la beauté des femmes, la pompe des cortèges, tout est prétexte à musique; et, si l'Église absorbe la musique sérieuse, la rue et la société s'emparent de l'autre : de la musique légère, gracieuse, ensoleillée et amoureuse, surtout; musique sans profondeur qui ne laisse pas d'empreinte sérieuse, mais qui est tellement significative! Le peuple entier est passionné de musique, et M. Romain Rolland cite ce passage de l'abbé Coyer, écrit en 1763 : « On entend, sur les places publiques, un cordonnier, un forgeron, un menuisier, chanter un aria à plusieurs parties avec une justesse, un goût qu'ils doivent à la nature et à l'habitude d'entendre des harmonistes que l'art a formés. »

Une semblable facilité, malheureusement, devait être la perte du grand art en Italie. La musique pure y est presque inconnue. Le théâtre est le seul but. Les écoles de chant ne forment des artistes que pour la scène; chanteurs, instrumentistes d'orchestre (quelques virtuoses, mais rarement) et compositeurs uniquement d'opéra.

A part les Scarlatti et quelques violonistes, comme Tartini ou Corelli, qui écrivent de la musique instrumentale, les œuvres de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècles ne sont composées qu'en vue du théâtre. La production est effrayante et s'affirme

toujours avec les mêmes qualités de passion, de verve, de justesse d'accent, d'exagération, soit dramatique, soit comique ; mais aussi, avec les mêmes défauts, défauts obligés de ces qualités : un laisser-aller déplorable dans l'écriture, une vulgarité choquante, qui sentent la rapidité de la composition.

On devine que le Lied, tel qu'il sera plus tard compris par les Allemands, n'a rien à faire avec cette musique exubérante, folle, hurlante. Les Italiens veulent du bruit, du son à outrance, des cris ; mais la musique réfléchie, pondérée, à idées profondes, les déconcerte[1].

Pourtant, dans les écoles, quelques maîtres cherchent à se ressaisir, et un noble aria, une pure cantate s'épanouissent comme une fleur ; mais ces œuvres sont à peine appréciées et c'est nous qui, maintenant, prenons plaisir à les découvrir. C'est dans ces cantates de Porpora, de Scarlatti, de Stradella, de Campra, etc., qu'on peut trouver un peu la forme du Lied. Elles sont généralement pour voix seule, avec accompagnement de clavecin ou

1. « Qu'on se rappelle la mélodie italienne du siècle dernier ; c'était un fantôme de son, étonnamment vide, au service de la mode. Par elle et l'emploi qu'on en faisait, la musique était tombée si bas, que le goût voluptueux exigeait d'elle sans cesse du nouveau, la mélodie de la veille ne pouvant plus être entendue le lendemain. (Richard Wagner, *Beethoven*.)

de viole. Presque toutes sont d'un beau sentiment, d'un style large, comme celles de Stradella, ou déjà fleuri, comme dans Scarlatti ou Campra.

On pourrait aussi assimiler quelques airs d'opéras italiens à des Lieder ; mais le peu d'intérêt, en général, de la phrase musicale et de son développement, rend la chose inintéressante.

Il n'y aura guère que dans les opéras de Rameau, de Gluck et de Mozart, qu'on trouvera des Lieder parfaits, avec une forme mélodique délicieuse et tellement définitive, que leur transposition au concert ne pourra que les faire admirer davantage.

L'Italie n'a donc pas d'histoire du Lied proprement dite, mais elle fut, pendant près de trois siècles, la grande école musicale de l'Europe.

L'Allemagne, qui devait pousser cette branche d'art à sa suprême limite, comprit que l'Italie seule pouvait apprendre la technique ; et, si les premières œuvres importantes des maîtres allemands se ressentent de cette influence méridionale, peu à peu, ces mêmes maîtres arriveront à affirmer une personnalité, qui, d'année en année, ne fera que croître.

Le génie artistique de l'Allemagne, sa science, sa philosophie, son amour des idées abstraites, sa

poésie intense, donnent un élan nouveau à la musique, et elle trouvera rapidement une forme définitive.

La musique italienne peut séduire, et elle séduit certainement, par cette franchise d'inspiration, par cette facilité si charmante qui ne laisse jamais pressentir l'effort. C'est un parfum délicieux, vite évaporé, léger et superficiel; c'est la musique qui chante, qui rit, qui pleure à demi; dont les larmes ne sont jamais sérieuses et ne parviennent pas à émouvoir; la vraie musique « pour passer le temps », et qui, disons-le à sa louange, n'a pas la prétention de chercher autre chose.

Quelle différence avec la musique allemande!

Si un peuple peut se révéler par ses productions artistiques, l'Allemagne se montre telle qu'elle est, dès les débuts de sa musique. L'inspiration primesautière ne viendra qu'accidentellement; la ligne musicale sera toujours réfléchie, avec le désir très apparent d'élever l'esprit et l'âme; l'écriture aura, dès l'origine, une forme très belle, la technique sera toujours très recherchée; et, si, en Italie, le désir de chanter vient de la pureté du ciel, de la beauté de la nature, de la joie de vivre, de cette impulsion plus forte que la volonté, qui entraîne la race entière; en Allemagne, au contraire, la musique sera le résultat de réflexions

profondes, du besoin impérieux d'exprimer les sentiments d'une manière plus grave et plus intense que par les paroles. L'une sera la joie et le plaisir d'un moment ; l'émotion arrivera quelquefois par le fait d'un accent passionné et juste ; tandis que l'autre nous prendra par nos fibres les plus secrètes, comprendra nos peines et nos larmes, nous exaltera par sa grandeur et sa noblesse, et sa pure beauté ramènera le calme dans nos âmes. L'Allemand, disait Wagner, veut non seulement sentir, mais penser la musique.

C'est en Allemagne que les trois catégories de chants populaires se dessinent le plus nettement.

Geistliche Lieder ou chants spirituels, réservés aux églises et que l'art protestant allait développer de la manière la plus complète.

Ritterlieder ou chants chevaleresques, inspirés par les croisades et les luttes guerrières perpétuelles dans les principautés innombrables de Germanie.

Volkslieder ou le vrai chant populaire, âme de la patrie, créé par le peuple, chantant ses plaisirs, ses peines, ses amours et même, souvent, les poésies du métier d'artisan.

Deux grandes corporations de chanteurs se disputèrent la gloire d'interpréter ces nombreux Lieder.

Les Minnesinger répandirent les chants guerriers ou chevaleresques et les Meistersinger, les chants populaires.

Les Meistersinger, par leur organisation plus sérieuse, détrônèrent assez vite les Minnesinger.

Toutes les plus petites villes d'Allemagne avaient une école de Meistersinger; chaque école avait des règlements très sévères, des concours très difficiles et, fatalement, les progrès étaient sensibles. Ils chantaient dans les cérémonies populaires, pour glorifier les princes, donnaient des fêtes grandioses où ils se mesuraient avec d'autres sociétés. Ils avaient leurs solistes, leurs poètes, se confinaient même dans des genres spéciaux et, quand Michel Pretorius, au XVI[e] siècle, eut l'idée de réunir les instruments aux voix, de chercher des accompagnements pour donner aux exécutions une plus grandiose ampleur, on peut dire, sans crainte, que l'art musical allemand était créé.

C'est à cette époque, que le luth tel que Wagner l'emploie, dans l'accompagnement de la sérénade de Beckmesser des *Maîtres chanteurs*, fait son apparition.

Les Meistersinger ne songeaient pas seulement à faire œuvre musicale; leur autre grande préoccupation était la pureté de la forme poétique. C'est beaucoup, grâce à eux, que la langue alle-

mande a été formée. Jusqu'au XVe siècle, l'allemand, proprement dit, n'existait pas. Les princes et les gens d'un monde un peu érudit parlaient couramment le latin et laissaient au peuple un vague patois, différent suivant les contrées. Ce n'est qu'après le congrès de Cöthen, en 1617, que la langue allemande fut constituée définitivement. C'était dire, en même temps, que la pure langue poétique était fixée.

Alors, plus d'entraves. La carrière est ouverte pour les génies poétiques et musicaux.

La renommée des sérieuses écoles italiennes était arrivée jusqu'en Allemagne et les princes, grands amateurs de musique, encourageaient le mouvement artistique, en payant de leurs deniers, les leçons des maîtres italiens, à ceux de leurs protégés qui manifestaient quelques dispositions.

La floraison est étonnante. Toutes les villes ont leurs sociétés de Meistersinger ; tous les princes, leurs chapelles, leurs chanteurs particuliers ; le mouvement est général.

Trois grandes figures se détachent, à ce début du XVIIe siècle : Schutz, Haendel et Bach.

Parler de ces trois maîtres, c'est parler de toute l'histoire de la musique allemande. Ils sont la crypte de l'édifice, les maîtres de tous les temps, les créateurs. Leur nom seul est colossal et hors

de proportion avec la simple histoire du Lied. Et pourtant, de même qu'ils sont les inventeurs de la forme musicale, de même, la recherche si belle de leur ligne mélodique, la pureté de leur pensée, l'intensité de leur interprétation, les font aussi les précurseurs de ce genre d'art qui demande, avant tout, une forme claire, une belle inspiration et une grande profondeur de sentiment.

Schutz, qui naquit en 1585, fut d'abord élève de l'italien Gabrielli. C'est vraiment lui le créateur de l'école allemande.

Son œuvre est déjà considérable, mais presque exclusivement religieuse. Il compose des psaumes, des symphonies sacrées, de petits concerts spirituels et plusieurs Passions. La forme, tout en étant très scolastique, est déjà libre. Il emploie le style fleuri, se permet des vocalises et même, des variantes dans quelques couplets. Il exige que les chanteurs « articulent distinctement, sans hâte et d'une voix claire [1]. » Il écrit nettement pour des solistes, se servant de la monodonie encore peu usitée, peut-être à cause de la difficulté de trouver un bon ensemble d'interprètes, dans les petites chapelles allemandes ; mais, de cette difficulté naît une nouvelle forme d'art : la *cantate*.

1. Pirro.

Si Schutz ne créa pas complètement l'art musical, puisque sa technique était purement italienne, il crée pourtant l'art musical « allemand », par le côté très particulier de son inspiration. Il arrive d'Italie, où la musique de théâtre fait fureur ; la musique sacrée elle-même se ressent de cette influence générale. Les accents religieux ont une ardeur, une violence, une passion qui les rapprochent beaucoup plus de la pauvre humanité que du ciel; les sonorités scéniques se retrouvent dans les *Plaintes des damnés* de Carissimi, dans la *Passion*, dans les *Psaumes*, ce qui, d'ailleurs, donne déjà une couleur si particulière à l'art italien.

Schutz, au contraire, et ce sera sa grande gloire, fait ses efforts pour interpréter les mystères, les évangiles, avec son cœur, avec sa foi sincère. Il écrira véritablement la musique profonde, intérieure, qui va à l'âme. Il cherchera à élever les esprits vers le Seigneur et sa musique sera recueillie, comme les paroles sublimes qu'elle paraphrase. La beauté de la musique de Schutz vient surtout de cette admirable sincérité, de cette foi profonde qui le rapproche des Beato Angelico, des Van Eyck, des Memling et des Durer ; de Durer surtout, dont il a le mystère, la forme simple et la conviction profonde. Il est vraiment le précurseur direct de J.-S. Bach.

L'œuvre des deux autres génies immenses, créateurs de l'art allemand, ne peut qu'être effleurée ici. Le Lied, chez tous les deux, n'est qu'accidentel.

Haendel, le musicien de la force, de la puissance, de l'extériorité, n'écrivit jamais de Lieder; mais, dans son œuvre si colossale, on peut facilement extraire de nombreux airs d'opéras, tous plus beaux les uns que les autres, et les assimiler à des Lieder. Les opéras de Haendel ne se jouent plus et sont presque tous inconnus ; pourtant, une récente publication en a mis au jour d'admirables fragments. Le génie de Haendel y apparaît dans toute sa plénitude. La mélodie est toujours très pure, d'une ligne noble et sereine, et presque tous ces beaux airs seraient à analyser en détail. C'est une mine inépuisable pour des chanteurs, puisque tous les genres d'interprétation s'y trouvent réunis.

Que ce soit la puissance vocale et la religion violente, comme dans *Polissena* (Grands dieux), ou dans *Balthasar* (O Dieu, toi seul vraiment es grand), ou la tendresse exquise des airs de *Serse* et *Ottone*, ceux de *Rinaldo*, ou la légèreté et la grâce infinie de l'air d'*Acis et Galathée*, de ceux de *Rodelinda*, de *Sémélé* (air du sommeil); les beautés innombrables se retrouvent à chaque mesure.

Ces pages de forme si supérieure ajoutent certai-

nement à la gloire de Haendel, qui est plutôt connu comme un peintre immense, un coloriste violent, allant même jusqu'à la brutalité. Il est intéressant de voir combien son art pouvait s'adoucir et, intéressant aussi, de le juger autrement, qu'exécuté par d'immenses masses chorales et instrumentales, dans des œuvres, où il est peut-être plus significatif, mais où il n'est ni plus grand, ni plus sincère.

Bach, qui, chronologiquement, vient immédiatement après, résumera la puissance et la force d'Haendel, dont il était le grand admirateur et s'inspirera du sentiment profond et intime de Schutz. Mais cette intensité d'expression, encore embryonnaire chez Schutz, trouvera dans Bach, son apogée.

Voici en quels termes éminemment justes, M. Widor s'exprime sur le compte de Bach, dans sa préface du beau livre de M. Schweitzer : « Jusqu'ici, c'était cette écriture, cette polyphonie, cette technique que nous admirions, étonnante mixture d'habileté et de clair bon sens ; pas une note qui ne parût le résultat d'un long raisonnement et qui, cependant, ne fût venue « là », au bout de la plume, tout naturellement, la seule vraie, la seule juste. Et voici, qu'au-dessus de ces étonnantes qualités de facture, nous allons en découvrir d'autres d'un ordre supérieur. C'est un penseur, un poète, un génial traducteur d'idées, qui, tout à coup, se révèle

en ce prodigieux ciseleur ; c'est le père de l'école moderne, le maître pathétique et pittoresque. »

Ce jugement sur Bach est définitif.

Bach, non seulement, a été inégalé comme facture, comme hardiesse d'écriture ; mais la beauté de ses idées, leur profondeur, la grandeur de leur émotion, n'ont jamais été dépassées.

Cette beauté des idées musicales et leur intensité philosophique et religieuse font le grand intérêt des *Geistliche Lieder* de Bach. Forcément, dans son œuvre immense, ces Lieder et les quelques « Arie » séparés ne sont qu'une partie infinitésimale, mais il est très facile de considérer comme de purs Lieder, les admirables soli des *cantates*, dont plusieurs sont écrites pour voix seule, et les airs si émotionnants des *Passions*.

Quant aux *Geistliche Lieder*, qui n'ont comme accompagnement qu'une basse chiffrée, leur beauté est intrinsèque et réside uniquement dans la pureté de la mélodie. Aucune fioriture, comme dans les airs de cantate ; le style est beaucoup plus sobre ; la ligne se déroule très simple, très calme, et l'émotion arrive par le fait même de cette sobriété, de cette intimité de sentiments. Presque tous sont traités comme des chorals avec des reprises, et se composent de nombreux couplets.

Ils sont extrêmement variés de sentiment et de

rythme, mais, dans tous, la religiosité est sublime.

Un grand nombre serait à citer.

Leur interprétation est extrêmement difficile, car il faut, non seulement une grande pureté de style, mais un grand sentiment intérieur, une foi sincère et une émotion communicative. L'effet à produire est nul ; interprète et public doivent être unis dans la même atmosphère de recueillement. L'intense mysticisme de ces œuvres en fait vraiment des chants spirituels, où l'âme se trouve en contact direct avec Dieu.

L'interprétation des airs de *cantates* est beaucoup moins compliquée, quoique plus complexe. La virtuosité, en général, y tient une part prépondérante. Les difficultés vocales sont accumulées; car Bach, le grand polyphoniste, se sert de la voix comme d'un instrument d'orchestre. Il se préoccupe peu de l'étendue vocale, de la difficulté d'articulation, de la rapidité de certaines vocalises et de la longueur des respirations. Le sentiment religieux des airs de *cantates* est très élevé; moins, pourtant, que celui des *Geistliche Lieder*, où la phrase doit émouvoir par sa seule simplicité.

Le côté technique des fragments de *cantates* est toujours beaucoup plus apparent ; il est très difficile et souvent, même inutile, de chercher à don-

ner des accents à de longues phrases de fioritures. Mais, combien les récits sont impressionnants! Les airs et les récits des *Passions*, selon saint Jean et saint Mathieu, de l'*Ode funèbre*, sont des monuments tellement grandioses que, de même que Berlioz le dira plus tard pour l'interprétation de certaines scènes de Gluck, il faut sentir en soi une étincelle de génie, pour s'attaquer à l'interprétation de pareilles œuvres.

Quand un génie a été tellement immense, tous les artistes qui viennent ensuite se ressentent de cet éclat lumineux, et ne peuvent que rester dans l'ombre.

Pourtant, de son vivant, Bach ne fut pas apprécié à sa valeur. On le considérait comme un virtuose de l'orgue, et rien de plus. L'Allemagne, malgré son sentiment musical si développé, se laissait forcément entraîner par le goût du jour, venu d'Italie; et Bach, dont les compositions ne franchissaient guère qu'un petit cénacle. paraissait, à ceux qui voulaient l'étudier davantage, un musicien sévère, trop savant, d'une austérité redoutable.

Le théâtre alors seul fleurit. Le Lied est complètement abandonné, et il faut la grande renaissance politique et littéraire de la fin du XVIIIe siècle, pour ouvrir des voies nouvelles et des aperçus différents d'art musical.

Nous ne voulons pas ici fournir une histoire détaillée de la musique, depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours.

Nous parlerons seulement des compositeurs qui se sont le plus attachés à la forme du Lied, ceux qui ont apporté une note nouvelle, dont les œuvres sont, ou définitives, ou tellement différentes des formules précédentes, qu'elles ont ouvert la porte à toute une floraison de génies.

En Allemagne, nous étudierons Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Hugo Wolff.

En France, Berlioz, Gounod, Lalo, MM. Fauré et Debussy.

Nous dirons quelques mots de l'œuvre de Grieg, et nous nous étendrons plus longuement sur l'école russe, avec Rimsky Korsakoff, Borodine, Balakirev et Moussorgski.

Quant à Schubert, le maître entre tous, l'étude détaillée et plus complète de son œuvre vocale, sera l'objet d'un chapitre spécial.

MOZART

Ce n'est qu'à la fin du XVIIIe siècle, que le Lied prit sa forme, sinon définitive, du moins plus arrêtée.

L'Allemagne était alors partagée en deux grands centres musicaux : Berlin et Vienne.

A Berlin, le goût de la musique grave était depuis longtemps établi. Comme nous l'avons déjà dit, toute l'Allemagne du Nord s'occupait ardemment de musique ; ce n'étaient que sociétés de toutes sortes, chorales et instrumentales. Les concerts existaient déjà. Les œuvres de clavecin se jouaient beaucoup et la musique de chambre, pour instruments à archet, était fort répandue. De là, à faire entendre et à composer des œuvres de musique de chambre pour chant, c'est-à-dire des Lieder, il n'y avait qu'un pas, et il fut vite franchi.

Malheureusement, les interprètes manquaient.

Les chanteurs ne se produisaient que dans les représentations de farces, bonnes pour amuser le peuple ; et la chanson ne fleurissait que dans le cercle familial, pour descendre au cabaret ou dans la rue.

Un poète, ami de la famille ou du petit cénacle, improvisait quelques rimes : un musicien quelconque du même cercle, trouvait un refrain adapté, et tout allait à merveille.

Quelques noms de ces compositeurs d'occasion sont venus jusqu'à nous : Weise, Jacobi, Hiller, etc.

En 1780, le poète philosophe Herder donna tout à coup, une impulsion sérieuse au chant populaire.

Il est bientôt suivi par une pléiade prodigieuse de littérateurs. Le grand mouvement artistique et philosophique qui devait bouleverser l'art allemand, à la fin du XVIII[e] siècle, commence presque par lui. Puis c'est Klopstock, Lessing, Schiller, Gœthe enfin, et tant d'autres, dont les noms sont effacés par ces astres resplendissants.

La musique suit presque aussitôt cette impulsion ardente, et les compositeurs s'aperçoivent immédiatement de l'intérêt très grand qu'ils auront à se servir des poésies des maîtres. Mais pourtant, leurs premières œuvres ne sont guère que des essais.

Un seul, Zumsteeg, arrive à un sentiment plus juste. Né en 1760, il est bon musicien, violoncelliste de la cour de Stuttgart. Son intimité avec

Schiller lui permet de s'initier rapidement à la grandeur des idées de l'époque. Il voit le parti intéressant qu'il y a à tirer de certaines pièces de vers, de certaines ballades; il comprend qu'une belle poésie a besoin, quelquefois, de l'appui d'une belle musique, et il écrit des Lieder, des ballades. Il se sert des poésies de Klopstock, de Schiller surtout[1]. Si son œuvre n'est encore qu'embryonnaire, elle est pourtant déjà précieuse. Sans avoir un éclat exagéré, son nom ne doit pas rester dans l'oubli où il est actuellement.

Quelques autres compositeurs, en même temps que lui, et après lui, ont un certain mérite, REICHARDT, par exemple, dont le sentiment est artistique et simple.

Tous ces artistes ne faisaient cependant que préparer la voie aux maîtres, qui devaient unifier la musique de l'Allemagne entière.

A Vienne, au contraire, et dans toute l'Allemagne du Sud, l'opéra italien régnait en maître. Les virtuoses absorbaient le public qui ne voulait entendre que tours de force et acrobatie. Pas un compositeur et pas un chanteur ne se risquaient à produire autre chose, que ce genre favori du goût actuel.

1. Il écrit même la musique de scène des *Brigands* de *Schiller*.

Ainsi que dans le Nord, la chanson était réservée à une petite société intime. On y chantait un mariage, une naissance, quelque événement joyeux. On se moquait même des réformes gouvernementales ! Et, pourtant, quelque compositeur de mérite se laissait aller à sa verve et, voulant plaire à parents et amis, improvisait quelques mesures.

En 1770, Haydn, Hofmann, etc., montrent quelques échantillons de ce genre. Le style littéraire de ces chansons est au-dessous de la médiocrité et, quelquefois si vulgaire, qu'on se demande dans quel milieu elles ont pu être chantées.

Haydn, pourtant, mérite une place à part. Ses mélodies ont déjà une forme charmante et on sent, dans leur accompagnement, le compositeur rare des symphonies. Plusieurs sont très-connues. Elles sont fines, de grâce légère et surannée, quelquefois avec une jolie harmonie et une note émue. C'est plus français qu'allemand. Cela sent les paniers et la poudre. C'est personnel et séduisant.

Mozart devait donner un essor nouveau, et surtout, orienter d'une manière différente la forme du Lied. Il ne comprit pourtant qu'accidentellement, l'effet qu'on pouvait tirer d'une poésie bien chantée. Sa muse l'entraînait ailleurs, et sa culture littéraire était très restreinte. La musique pure l'attirait ; cependant, sa femme écrit à Har-

tel que, lorsqu'une poésie lui semblait émouvante et apte à être mise en musique, il la gardait précieusement.

Son jugement sur les œuvres littéraires était d'ailleurs indépendant et d'appréciation exacte. Ces fragments d'une lettre à son père le prouvent : « Je travaille, écrit-il, dans ce moment à une chose très difficile, un chant de Barde sur *Gibraltar* du poète Denis. L'œuvre est belle, tout ce que vous voudrez ; mais c'est trop enflé pour mes fines oreilles. Que voulez-vous ? Le juste milieu, la vérité en toutes choses, on ne l'apprécie plus maintenant. Pour avoir du succès, il faut écrire, ou des choses si faciles qu'un cocher de fiacre puisse les chanter, ou alors, si compliquées, qu'elles ne plaisent que parce qu'aucun être raisonnable ne peut les comprendre [1]. »

En réalité, Mozart ne compose des Lieder que par hasard ; du moins, nous le supposons, car il y en a très peu de publiés. En général, il les donnait aux amis pour lesquels ils avaient été écrits ; on les copiait dans le public, et un grand nombre a dû être perdu. Beaucoup de compositeurs sans valeur se les appropriaient ; probablement, l'inverse avait lieu ; et quantité de ces petites

1. Otto Jahn.

œuvres portent le nom de Mozart, sans qu'il en ait jamais écrit une note.

Ces chants sont naturellement très simples et presque toujours écrits en couplets, comme ceux de Haydn. Les enfants les chantaient et les chantent encore, telle la charmante mélodie : « *Viens, cher Mai.* »

Elles sont généralement très toniques ; mais la pensée mélodique est belle, le sentiment poétique, intense et ému. On reste stupéfait du résultat obtenu devant de si médiocres poèmes. Mozart savait saisir le sentiment poétique, mais il se préoccupait peu du mot. C'est pourquoi, on trouve dans ses Lieder, une vérité et une expression musicales qui n'existent pas dans les poésies.

Quelquefois, il exprime la passion et la douleur, comme dans *Le Départ de Jacob*. Les deux strophes sont traitées différemment, et le sentiment poétique en est immédiatement modifié.

D'autres sont plus connus et plus populaires ; *A Chloé,* par exemple ; la mélodie y est d'un tour facile et agréable, elle est écrite sous l'influence italienne et, par conséquent, est moins élevée.

Pensée du soir, au contraire, nous ramène vers d'autres sphères. Phrase noble, passionnée, dramatique, presque tragique.

Le plus célèbre de ces Lieder, avec la charmante

Berceuse, est la *Violette* de Gœthe. C'est le modèle du genre gracieux. Mozart est ici inspiré par la vraie poésie ; il n'a qu'à traduire et il n'y ajoute rien, comme sentiment intime. La seule modification qu'il se permet au texte, est une trouvaille. A la fin de la troisième strophe, après *das arme Veilchen*, il ajoute : *es war ein herziges Veilchen ;* et cette conclusion donne un charme poignant à ce petit Lied simple et sans prétention.

D'ailleurs, son savant biographe, Otto Jahn, nous montre bien que, dès 1790, on savait apprécier les moindres nuances du compositeur ; car il trouve cette phrase, dans la critique d'un journal, à propos de *La Violette :* « Très frappante et très remarquable, est la modification du texte, à la fin de *Das Veilchen,* quand, pour achever la troisième strophe, M. Mozart répète encore une fois les paroles. »

Il est évident que la réussite parfaite de ces quelques Lieder et de celui-ci, en particulier, est bien la preuve certaine que, si Mozart avait eu entre les mains les belles poésies de Gœthe, il aurait certainement été inspiré malgré lui, et il nous aurait laissé une œuvre mélodique importante. Gœthe et ses œuvres n'avaient pas encore pénétré dans les cercles où vivait Mozart ; comme il ne cherchait pas à composer des Lieder, il ne cherchait pas

non plus à augmenter le champ de ses lectures.

D'ailleurs, il serait tout à fait admissible de considérer beaucoup d'airs des opéras de Mozart, comme des Lieder parfaits. De même que chez Gluck, certaines phrases complètes, qui semblent des hors-d'œuvre dans un drame lyrique, peuvent parfaitement être transposées au concert, sans rien y perdre. Un accompagnement dénué d'intérêt, un orchestre nul, permettent à la voix de sonner purement, à la ligne musicale de s'étendre, dans sa fraîcheur ou sa puissance. Leur forme simple, claire, leur déclamation peu compliquée, le manque d'homogénéité de ces airs avec ce qui précède et ce qui suit, les rendent indépendants ; et on peut très bien chanter et écouter, comme de délicieuses romances, les airs de *Chérubin*, les deux scènes de *Zerline*, certains fragments de *L'Enlèvement au Sérail*, etc.

Avant Mozart, Rameau et Gluck avaient employé le même procédé, et les exemples à citer seraient infinis. Dans chaque opéra de ces deux compositeurs, des scènes entières peuvent se détacher et c'est, dans ces quelques fragments, que la maîtrise et la nouveauté harmonique de Rameau paraissent alors dans toute leur supériorité. Ses modulations ont de l'inattendu ; si la cadence finale est presque toujours semblable, elle est amenée de

façon plus curieuse. Le plan musical se développe avec un intérêt plus soutenu, et les délicieux airs de ballet chantés de Rameau, peuvent servir de type parfait, pour les mélodies charmantes, fraîches, poétiques du siècle passé.

Quant à Mozart, en dehors de ses airs d'opéras que nous croyons devoir considérer comme des Lieder ; malgré le petit nombre de ses mélodies, et leur infériorité musicale vis-à-vis de l'œuvre complète de ce maître divin, la musique même, son influence fut trop considérable, pour que nous ayons cru devoir passer son nom sous silence. Il continue, en l'élevant, l'œuvre de Haydn, lui donne une forme esthétique plus parfaite, et, de même, que dans ses grands ouvrages, il fut le précurseur direct de Beethoven, de même, dans les Lieder qu'il a laissés, on sent ce que Beethoven et ses successeurs tireront de son enseignement et de la justesse de son jugement poétique.

BEETHOVEN

Que dire maintenant de Beethoven, et comment, dans ce petit livre sans prétention, parler justement du géant, du Dieu !

C'est le maître entre tous, celui qui a élevé la musique au-delà des sphères inaccessibles, qui ne s'est pas tenu seulement à l'écriture et à la forme la plus belle et la plus pure qui soit, mais dont l'idée philosophique nous entraîne à des profondeurs si extraordinaires ! Après l'audition de certaines œuvres de Beethoven, on est soulevé de terre, grisé d'émotions, et nous nous sentons meilleurs, d'avoir un peu compris la grandeur de son génie. Génie divin, immense, qui aborde tous les sujets et, dans tous, est sublime !

« Esprit solitaire et qui habite la lande déserte, battue d'ouragans, désolée et grandiose, pareille à celle où vit Dante [1] ».

1. Taine.

Nature angoissée, endolorie, dont tous les accents ont une puissance terrible, dont la joie même, est violente et torturée.

« Parfois, au milieu de son allégresse insensée, le tragique et le sérieux font invasion, et, sans changer d'allure, avec la même fureur, son esprit fonce en avant comme pour un combat, toujours enivré par l'impétuosité de sa vitesse ; mais avec de si étranges sauts et une fantaisie si multiple, que le spectateur s'arrête presque épouvanté par la sève de cette vie sauvage, par la fécondité vertigineuse de ses redressements, de ses saccades, par la fougue des déploiements inattendus, rompus, redoublés, au delà de toute imagination et de toute attente, qui l'expriment sans pouvoir jamais l'épuiser [1]. »

Nous n'avons pas résisté à la tentation de citer tout au long ce passage de Taine si caractéristique, et qui dépeint si justement le génie de Beethoven.

En résumé, Beethoven est unique.

Au début de sa vie, il imite Mozart ; et sa personnalité colossale se dégage seulement, quand il commence à sentir les atteintes de sa terrible infirmité. C'est certainement à sa triste vie, si désolée par le fait de sa surdité, que sa nature noble, élevée, a pu se replier sur elle-même, et vivre de

1. Taine.

cette vie intérieure intense qu'exhalent toutes ses œuvres. Malgré lui et malgré sa nature exceptionnelle, il n'aurait peut-être pas pu se dégager de l'air ambiant. et ses œuvres n'auraient, peut-être pas eu, elles aussi, ce côté si profondément *isolé*.

Son âme comprimée voulait s'évader et il fut vraiment le chantre de la liberté plus que de la joie.

Car, quelle tristesse dans sa vie ! Il écrit à son ami Wegeler : « Bien souvent, j'ai maudit mon existence... Je veux, si toutefois cela est possible, je veux trouver un destin ; mais il y a des moments dans ma vie où je suis la plus misérable créature de Dieu... Résignation ! quel triste refuge ! et pourtant, c'est le seul qui me reste [1] ! »

A ces souffrances physiques, M. Romain Rolland nous dit que des troubles d'un autre ordre venaient se joindre.

Ses amis ne le connurent jamais sans une passion poussée au paroxysme ; et jamais, il ne fut complètement heureux. Il demandait trop à l'amour et sa nature pure, élevée, violente ne devait trouver que déception.

C'est à ses amours incomprises qu'on doit quelques-uns de ses Lieder, entre autres, les six mélodies, *à la bien-aimée lointaine*, si poétiques et

1. Cité par M. Romain Rolland.

si émues, écrites certainement avec l'idée de Thérèse de Brunswick qu'il a aimée jusqu'à la mort.

Les mélodies de Beethoven marquent un pas en avant très accentué dans l'évolution du Lied. Il ne se contente plus de chanter, comme Haydn et Mozart, avec simplicité, grâce, tendresse, légèreté. Il choisit des poèmes qui répondent à son état d'âme, généralement sombre, tragique ; et il compose des chants religieux, des plaintes d'amour, des appels à l'espérance à la résignation, des désirs de mélancolie.

« La mélodie a été, par Beethoven, émancipée de l'influence de la mode et du goût changeant, et élevée à un type éternel et purement humain [1]. »

La forme de ces Lieder est belle et noble. Leur ligne musicale se déroule presque semblable à un bel adagio de sonate, sans développement. Il dit ce qu'il veut dire, rien de plus ; et pourtant, l'émotion est profonde, venant d'une si grande noblesse d'inspiration. Rien n'est plus beau que l'andante de la sixième mélodie de : *A la bien aimée lointaine*. Que dire des chants religieux, de *Von Tod* en particulier, et de l'allegro presque choral de *Repentir*. Et les deux *Plaintes d'Amour :* surtout la seconde en ut mineur. Le célèbre air *ah*

1. R. Wagner. — *Beethoven*.

Perfido! est beau aussi, mais moins moderne et se rapproche davantage des formules de Mozart. C'est, d'ailleurs, un air avec orchestre et sa place n'est pas ici.

Beethoven a écrit sur quelques poésies de Gœthe. A l'inverse de Mozart, sa culture littéraire était très développée et, dans toutes ses œuvres, on en a la grande impression. Son génie est aussi littéraire et philosophique que musical; néanmoins il fut moins inspiré dans les poèmes de Gœthe, que dans des œuvres plus médiocres. A part un des chants de *Mignon,* bien venu, mais moins intéressant que ceux de Schubert et de Hugo Wolf, les autres mélodies, d'après Gœthe, sont ternes. Nous ne parlerons pas d'un *Roi des Aulnes* publié sous son nom et qui nous semble apocryphe; en tout cas, si inférieur à l'œuvre générale qu'il vaut mieux le passer sous silence.

Beethoven en somme n'écrivit des Lieder qu'occasionnellement, comme Mozart. Il y apporta sa personnalité débordante; il leur donna une forme spéciale, il en éleva l'inspiration et en élargit le cercle. Ce sont déjà des mélodies philosophiques.

C'est à Schubert, immédiatement après lui, que devait revenir la gloire de donner au Lied sa forme définitive et parfaite.

Beethoven ne connut pas Schubert personnelle-

ment, malgré l'admiration passionnée qu'il avait inspirée à son jeune disciple.

Leurs amis communs essayèrent maintes fois de les réunir, mais sans succès, et pourtant, ils étaient faits pour se comprendre. Leurs grandes natures étaient proches ; leurs émotions étaient les mêmes, et il semble que dans certaines œuvres de Schubert, l'âme et le souffle de Beethoven aient passé. Beethoven, cependant, connaissait les œuvres de Schubert, et un jour que le poète Schindler lui montrait les *Chants d'Ossian,* la *Jeune Religieuse*, les *Limites de l'Humanité*, il s'écria : « Véritablement dans Schubert, il y a une étincelle divine. »

SCHUMANN

Il est très difficile de parler de Schumann d'une manière impartiale.

Nous avons tous été, à certaines époques de notre vie, bouleversés par sa musique passionnée, vibrante, nerveuse surtout et romantique ; musique qui répond si parfaitement à certains sentiments, à certaines sensations, qui s'émoussent un peu avec l'âge. Schumann est vraiment le musicien de la jeunesse exagérée, sentimentale à l'excès, d'un sentimentalisme frisant quelquefois la sensiblerie, mais émouvant par cette sincérité qui n'est pourtant pas de la franchise.

N'avons nous tous pas rêvé en entendant sa musique ? Ne souhaitions-nous pas l'avoir pour accompagnement dans nos heures d'ivresse ? Ne pleurions-nous pas de ses désespoirs ? Le souvenir des émotions violentes et douces à la fois, données par

la musique de Schumann, nous poursuit, et, en l'écoutant, nous revivons ces moments exquis où il exprimait si bien nos états d'âme.

Plus tard, hélas ! nos sentiments, en s'atténuant, s'élargissent, et il leur faut d'autres accents pour les attendrir.

Non pas que la musique de Schumann ne soit admirable pour toutes les époques de la vie, mais ses procédés de passion trop exagérée ou de sentimentalisme trop voulu, ne nous suffisent plus.

Peu de musiciens se sont peints dans leur œuvre plus nettement que Schumann. Il est presque inutile de connaître sa vie et sa correspondance, pour se faire une idée juste de son caractère et de sa nature. L'analyse seule de ses œuvres le montre tel qu'il était.

D'abord poète et fantaisiste, avant tout ; un charmeur et un esprit délicat et raffiné. Un emballé aussi, mais emballé, souvent en vue de l'effet à produire. Rien n'est plus insupportable à lire que ses lettres à Clara Wieck, plus tard Mme Schumann, ou ses critiques musicales.

Dans ses lettres à Clara Wieck, où il cherche à parler loyalement, il met davantage son cœur à nu. Il se raconte, parle longuement de lui, souvent de manière intéressante, mais avec prétention, et avec le désir évident d'écrire pour la postérité. Il

fait même à sa fiancée, la bizarre proposition de publier leur correspondance dans une revue !

C'est un fin lettré et un érudit. Il y a dans sa musique, une évidente recherche de colorer le mot propre et d'interpréter littérairement les poésies. Quant à ses critiques, elles sont souvent violentes, injustes, de parti-pris à outrance et, souvent encore, en vue de l'effet à produire.

Prétentieux, il l'est souvent jusque dans ses jugements. Il organise la fameuse ligue des Davidsbündler, c'est-à-dire des âmes éprises d'idéal, de nobles idées, des fervents de l'art pur contre les philistins, vulgo, bourgeois. Ses amis sont tous Davidsbündler, bien entendu, et il range sous la bannière philistine tous ceux qui non seulement n'ont pas l'heur de lui plaire, mais qui ne partagent pas absolument toutes ses idées.

Quant à sa technique musicale, elle est presque toujours fort belle, sinon de premier ordre. Il voulut être un pianiste virtuose : il travailla de longues années pour atteindre ce but. Sa femme, le grand amour de sa vie et son inspiratice, était une des plus grandes pianistes du monde et, malheureusement, toutes les œuvres de Schumann se ressentent de cette influence du piano dans sa vie.

Schumann est, avant tout, le musicien de la fan-

taisie. C'est le génie le plus indépendant, le plus spécial, le plus novateur qui se puisse voir.

Il avait lui-même conscience de cette fantaisie, et il écrivait dans son journal, à l'âge de quinze ans : « Ce que je suis actuellement, je ne le sais pas. De la fantaisie, j'en ai, je crois. Je ne suis pas un profond penseur ; il m'est impossible de poursuivre logiquement le fil d'une idée que j'ai peut-être bien nouée, à son point de départ. Si je suis un poète — car on ne le devient jamais — la postérité seule en décidera [1]. »

Je crois ne pas être démentie en disant que sa musique de piano est unique. Elle est géniale, c'est tout dire. Il fut plus bruyant dans ses œuvres symphoniques, plus recherché dans sa philosophie voulue comme dans *Faust*, plus compliqué aussi, mais il n'écrira rien de plus noble, de plus pur, de plus élevé, de plus enchanteur enfin, que ses œuvres de piano.

Il cherchait à faire du nouveau, et il écrit à Clara Wieck (31 mai 1840) : « Parfois, il me semble que j'ai trouvé des voies nouvelles à la musique. »

Ses symphonies, malgré leurs belles idées et leur beau développement, sentent d'abord l'écriture pianistique. Elles semblent avoir été orchestrées

1. Cité par M. Louis Schneider.

ensuite : jamais, à leur exécution, nous n'entendons les instruments ; ils sont inutiles. Ces œuvres n'ont pas été pensées avec les variétés de timbres indispensables, avec les sonorités différentes et, malgré leur belle écriture et l'intérêt artistique des motifs, les développements se ressentent de cette manière de procéder.

De même, pour les œuvres de musique de chambre proprement dites. Le quintette — une des œuvres maîtresses de Schumann, par la grandeur et l'élévation des idées — est plutôt un admirable morceau de piano, avec accompagnement obligé de quatre instruments, qu'un vrai quintette, où toutes les parties doivent être concertantes.

Il a inventé cette forme délicieuse de petites pièces qui forment des cycles complets.

Toutes sont à étudier, toutes se font valoir, que ce soit le *Carnaval*, les *Davidsbündler*, les *Kreisleriana*; depuis les *scènes d'enfants* jusqu'aux somptueuses *études symphoniques*, tout est de premier ordre.

Une fantaisie, une harmonisation originale, une écriture pianistique des plus brillantes, des idées fines, distinguées, personnelles, émouvantes, quoique recherchées, tout est à sa place.

Il a vraiment ouvert une voie nouvelle.

Cette forme charmante de petites pièces sépa-

rées est une trouvaille ; chacune fait image. C'est une succession de petits tableaux où l'émotion succède à la gaîté, où la mélancolie s'efface devant la joie, où même le drame s'achève en éclats de rire ; c'est délicieux, poétique et d'un charme toujours renouvelé.

Ce procédé si nouveau et si personnel, Schumann l'a appliqué au Lied ; ce sera là sa vraie gloire dans ce genre de composition. Il n'écrit plus, ou si rarement qu'il est inutile d'en parler, de longues phrases. Il prend la quintessence des poésies qu'il veut illustrer, et, non seulement, les interprète de la façon la plus artistique, mais les modifie, les transforme par son art si fantaisiste.

Il ne cherche pas, comme Schubert ou comme Beethoven, avant lui, à entrer dans l'âme des poètes et à en extraire toute la pensée profonde et philosophique, il se laisse entraîner par la couleur des mots, par l'atmosphère extérieure des poésies, et il faut que le drame soit bien violent et bien intense pour que sa musique indique autre chose que des sentiments légers, un peu à fleur de peau, si on peut s'exprimer ainsi.

Poète, oui, il le fut, plus peut-être qu'aucun autre musicien. Sa muse poétique et sa fantaisie l'emportèrent toujours, et s'il crut ou plutôt s'il *voulut* être un profond penseur, comme dans *Man-*

fred et dans *Faust*, je crois qu'il fut entraîné par le sujet. Car, malgré la beauté de son inspiration, ses deux interprétations de *Faust* et de *Manfred* sont bien plutôt d'un poète que d'un philosophe.

Schumann, malgré la fraîcheur merveilleuse de son inspiration, malgré ses idées très belles et très émouvantes, n'est jamais un musicien primesautier. Il s'étudie, se dissèque, et son esprit critique s'attaque aussi bien à lui-même qu'aux autres artistes. Il est certainement sincère quand il compose ; il écrit ce qu'il croit juste et bien, sans se préoccuper de l'opinion d'autrui ; mais pourtant, la recherche de son écriture, le choix *très voulu* de ses harmonisations, la forme très spéciale et, quelquefois aussi, un peu prétentieuse de ses idées, nous font craindre et croire qu'il ne dédaignait pas d'étonner un peu les « philistins ».

Il a écrit un très grand nombre de mélodies qui, malheureusement, ne sont pas toutes de premier ordre.

C'est l'année 1840 qui marque l'apogée de sa puissance créatrice, au point de vue Lied. Presque tous datent de cette année, appelée par ses biographes *Liedesjahr*.

Beethoven, dans le charmant cycle *La Bien-aimée absente*, puis Schubert avec les impérissables *Belle Meunière* et *Voyage d'Hiver*, avaient

déjà usé de cette forme mélodique, sans cependant que leurs œuvres respectives forment un tout aussi complet que les cycles de Schumann. *La Belle Meunière* et *Le Voyage d'Hiver*, malgré leur beauté incomparable, sont plutôt une succession de Lieder développés, dont le sujet poétique a un lien, mais dont les idées musicales sont indépendantes.

Chez Schumann, le procédé est différent. Ses deux plus belles séries, *L'Amour et la vie d'une femme* et *Les Amours du poète*, sont des poèmes complets, dont on peut au besoin séparer quelques pages, mais qui doivent être entendus et exécutés intégralement. Presque toutes les mélodies s'enchaînent, se complètent, se font valoir l'une l'autre. Le lien merveilleux de l'accompagnement au piano commente le drame, l'élargit, crée une atmosphère nécessaire, plus indispensable encore que chez Schubert. Comme les pièces de piano, elles sont variées à l'infini, avec une recherche évidente de la succession de tonalité, de la différence de rythme, même des effets vocaux et pianistiques. Quand, chez Schubert, l'inspiration sort sans effort et par le seul fait de sa propre émotion, on sent au contraire, chez Schumann, le désir de faire de la musique poétique, émouvante, qui donne l'expression de la sincérité et qui arrive

souvent au résultat rêvé, par le soin merveilleux avec lequel la succession de ces petites pièces est écrite et enchaînée.

L'Amour et la vie d'une femme est d'un joli sentiment. Tout le monde connaît ce petit cycle par cœur. Tous les chanteurs s'y essaient et toujours avec succès, tant la poésie de Chamisso, loin d'être de premier ordre, est pourtant d'une jolie émotion, et la musique de Schumann, délicieusement adaptée.

« Une série de tableaux nous montre une jeune femme tour à tour fiancée, épouse, mère et veuve. Nous assistons au chaste avènement de l'amour dans le cœur d'une jeune fille, à la joie des fiançailles, à la plénitude du bonheur qu'apportent l'hymen et la maternité. Le dernier Lied seulement évoque l'infinie douleur causée par la mort de l'époux » [1]. M. Raymond Duval, qui a traduit remarquablement *l'Amour et la vie d'une femme* et qu'il intitule *Destinée d'amour*, trouvant, avec juste raison, le titre primitif lourd et disgracieux pour une œuvre de si exquise élégance, s'exprime ainsi sur le compte de ce cycle : « *Frauenliebe* est l'intense expression de ce que l'amour a de plus caractéristique et de plus génial ; l'amour

1. Raymond Duval.

force primitive, instinctuelle, l'amour qui se donne et ne raisonne pas, l'amour qui s'attache et qui dure, l'amour féminin sans alliage, dans toute son impulsive grandeur. »

Cet enthousiasme est peut-être un peu exagéré. *Frauenliebe* est une chose charmante, quelquefois émouvante et qui forme surtout un ensemble d'une tenue très égale. La dernière pièce du recueil, dans son extrême simplicité, est vraiment belle. Elle couronne l'œuvre d'une manière tragique et grande, et la reprise par l'accompagnement de la première mélodie est une trouvaille de drame intime.

Les Amours du poète sont d'un art beaucoup supérieur. La poésie y est d'abord de tout premier ordre. *L'Intermezzo* de Heine est une des œuvres légères les plus réussies du grand poète allemand. Son ensemble de 70 pièces si variées, si coloriées, si brillantes dans leur brièveté, si pleines parfois d'humour, en font un petit chef-d'œuvre de charme rare.

Schumann a choisi avec le soin le plus éclairé les seize pièces qui lui ont paru le mieux s'enchaîner, qui lui semblaient le plus aptes à former un tout complet, et ce groupement est déjà du plus artistique effet. C'est vraiment dans ce cycle qu'il est génial. Il ne faut peut-être pas y chercher le même sentiment que Heine a cru y mettre, et c'est

ce qui justifie ce que nous disions plus haut, que Schumann interprète à sa guise et suivant sa propre conception, les vers des poètes et sans se soucier souvent de la pensée de leur auteur. Il fait une création complète.

Il est certain que le côté humoristique des vers de Heine lui échappe complètement. Chez Heine, le drame est léger ; malgré les grands cris, c'est d'un romantisme voulu ; des pleurs, des sanglots, mais la jeunesse emportera tout, cela se sent, et le poète, en racontant ce petit épisode, est déjà consolé.

L'interprétation de Schumann est toute différente. Elle n'en est pas moins admirable. Il pleure de vraies larmes qui durent. Sa tristesse semble inconsolable ; elle doit l'être en effet. La trahison de la bien-aimée n'est plus un léger enfantillage ; c'est un drame qui brise sa vie. Il croit en mourir et même, s'il veut rêver, se consoler, faire appel à toutes ses énergies pour oublier, il ne le pourra pas. Il aura beau mettre son cœur dans un cercueil gigantesque, le lancer au fond des océans et tâcher par ses cris de calmer sa douleur, il n'y parviendra pas. La conclusion du cycle qui est une des plus belles inspirations de Schumann, et si émotionnante, nous le fait entrevoir un peu apaisé, mais meurtri à jamais.

Il est, je crois, inutile de parler de l'une ou de l'autre de ces seize mélodies. Elles sont continuellement chantées et, pourtant, elles sont assez difficiles d'interprétation. Les admirateurs de Schumann ne sont pas d'accord sur le sentiment à y mettre. Les purs Schumaniens pensent, et cela peut-être avec raison, que la musique de Schumann en général est intime, mystérieuse ; elle a besoin d'être murmurée, soupirée, et je crois que la récitation seule des vers de Heine justifierait cette opinion. Mais il y a un autre objectif à considérer : la musique que Schumann a écrite sur les vers de l'*Intermezzo*. Elle est romantique, passionnée, violente, ardente souvent, dramatique presque toujours. Il me semble difficile de murmurer : J'ai pardonné, *ich grolle nicht* ou bien la dernière de toutes, qui veut des accents presque surhumains. Dans Heine, c'est un enfant qui parle ; dans Schumann, c'est l'homme amoureux et désespéré de tous les âges [1].

« Gérard de Nerval (l'admirable traducteur de Heine) compare l'*Intermezzo* à un rang de perles, dont chacune est nécessaire à la splendeur de l'ensemble. De même, on pourrait dire que Schumann, en composant *Dichterliebe*, a pris seize perles d'un

1. C'est une vieille histoire, quoique éternellement neuve. Celui qui en est le héros, a toujours le cœur brisé. (H. Heine.)

bel orient et les a montées dans un ordre spécial, pour en faire une parure inédite et harmonieuse [1]. »

Les autres cycles de Schumann sont, ou moins beaux, ou moins complets. Celui qui est composé sur les paroles de Eichendorf a des parties admirables, comme aussi celui qui est inspiré par les paroles de Körner, dans lequel *Nuit d'orage*, *Le Gage*, *Sur la coupe d'un ami*, *Larmes secrètes*, ont des pages d'une beauté sublime.

Quant aux mélodies séparées de Schumann, elles ont presque toutes ces qualités de grâce, de charme et souvent de passion romantique et emportée qui les rendent si séduisantes. Beaucoup seraient à citer, mais elles sont tellement chantées, qu'il est inutile d'en parler particulièrement. Elles ont toutes une parenté très nette. Elles se reconnaissent entre mille, comme d'ailleurs toute l'œuvre de Schumann.

Il fut un musicien tellement personnel qu'il n'a guère laissé d'école. Sa science est plus apparente que réelle, son orchestre est plus qu'insignifiant, surtout quand on le compare aux génies immenses qui fleurissaient alors. Et pourtant, il fut un musicien unique ; comme nous disions au début de cette

1. Raymond Duval.

courte étude, musicien auquel nous devons tant d'heures rares qu'il serait injuste de ne pas lui faire une place très haute, très grande.

C'est le musicien de la vie intense et un peu factice de notre jeunesse.

LISZT

Pendant de longues années, le public ne voulut voir en Liszt, qu'un virtuose unique, incomparable, et on lui refusa le titre de compositeur qu'il ambitionnait avant tout, et qu'il méritait absolument. Aujourd'hui, nous lui rendons justice et nous reconnaissons l'influence considérable qu'il eut sur la musique allemande, surtout à partir de 1845.

A cette époque, il était à la fois virtuose et chef d'orchestre. Il entreprit de rénover le goût du jour et les œuvres qu'il imposa au public de Weimar montrent, et son éclectisme, et sa science profonde.

Ce fut avant tout un créateur.

Il marque d'une empreinte profonde toutes les branches d'art auxquelles il s'adonne.

Virtuose unique, ses interprétations sont encore des types rêvés.

Compositeur de génie par sa richesse d'invention, par la pureté de sa ligne mélodique.

Orchestreur de premier ordre, faisant rendre aux instruments toutes les ressources les plus cachées.

Littérateur savant et documenté; ses œuvres de critique musicale devraient être consultées journellement.

Comme compositeur, il fut vraiment un grand incompris. Ses œuvres soulevèrent des critiques violentes et, aujourd'hui encore, le public ne les admet que difficilement.

Elles ne sont pourtant pas de facture compliquée à saisir; mais elles sont longues, trop longues, de développement souvent inintéressant et les belles idées musicales, quelquefois géniales qui y abondent, auraient besoin d'un Wagner pour les mettre au point.

Mais ce qui domine dans Liszt par-dessus toutes les gloires, c'est son admirable abnégation vis-à-vis des autres musiciens; non-seulement devant Wagner, mais devant Schubert, Schumann, Berlioz. Il ne se contente pas de faire exécuter leurs œuvres; il les défend, les explique, les louange de toutes parts, force toutes les portes et arrive à les imposer partout. Cette noblesse de caractère est rare dans l'histoire de l'art. Grâce à lui, les œuvres les plus inconnues parviennent au jour, les jeunes

compositeurs peuvent se faire exécuter, et ses appréciations sont toujours profondément justes et élevées.

Schubert, en particulier, l'émouvait au-delà du possible et il entreprit de faire rendre pleine justice au compositeur, encore peu connu.

Liszt avait approfondi plus que tout autre les Lieder de Schubert ; il en avait transcrit un grand nombre. Ses arrangements sont de vraies interprétations littéraires et musicales ; et là, encore, il est vraiment de premier ordre et quelquefois génial.

Il entre tellement dans la pensée du compositeur qu'on reste étonné que l'œuvre transcrite ne soit pas signée Schubert. Non-seulement, il laisse à chaque note du chant et de l'accompagnement sa valeur exacte, respectant le texte des poésies ; mais il leur donne une couleur appropriée à chaque idée poétique. Il respecte les harmonies du maître et ne se permet de licence que lorsqu'il a à traduire trois strophes ; il se met alors à la place du chanteur et varie ses accompagnements, comme la diction des paroles l'exigerait. Quand il écrit une variante, c'est en respectant la basse donnée ; il augmente ou diminue l'œuvre, dans des séries d'arpèges ou d'accords qui font un prélude ou une terminaison, mais toujours avec la plus grande discrétion. « Des transcriptions de cette valeur sont de véritables

œuvres d'art à côté des originaux, et quelquefois, ils sont supérieurs à l'œuvre transcrite, » a dit madame Raman, dans son beau livre sur Liszt.

La passion qu'il avait pour l'œuvre de Schubert le suivit toute sa vie, et, non seulement, il joue les transcriptions des Lieder presque partout, en déchaînant des torrents d'enthousiasme, mais il est aussi l'illustre interprète de toute la musique de piano du grand compositeur.

Bientôt, il ne lui suffit plus de transcrire les Lieder au piano ; il orchestre les plus importants : *La Toute-Puissance, la Jeune Religieuse*, *Marguerite au Rouet, le Chant de Mignon*, *le Roi des Aulnes, la Vision* et *le Départ*.

L'enthousiasme qu'il éprouvait pour l'art de Schubert se renouvelle quand il rencontre Wagner. Ce n'est plus alors de l'admiration, c'est le culte le plus ardent, le plus passionné, le dévouement de toute heure. Tendresse et confiance réciproques d'ailleurs, car Wagner trouvait en Liszt le plus sûr et le plus éclairé des critiques, au jugement profond, à la vaste intelligence, aux idées philosophiques grandes et semblables aux siennes. L'étude de leur correspondance est d'un intérêt passionnant ; c'est un document unique par les grandes pensées échangées, par les appréciations si person-

nelles sur l'histoire de l'art et, surtout, par l'exposé des belles théories esthétiques.

Les deux grandes affections de la vie de Liszt devaient certainement avoir une influence sur sa musique. Ce fut d'ailleurs un échange. Car s'il connut peu Schubert personnellement, et si la grande jeunesse de Liszt le rendait plus impressionnable à l'œuvre du maître viennois; au contraire, plus tard, ses idées plus mûres, sa culture littéraire étonnante, devaient, à leur tour, avoir sur Wagner un reflet qui se retrouve à chaque page, quand on étudie les œuvres des deux maîtres. Certains Lieder de Liszt sont reproduits presque intégralement dans certaines œuvres de Wagner, et on est frappé de la similitude de la forme mélodique, dans quelques fragments de Lohengrin, Tannhauser, Tristan, et Parsifal.

Dans les deux admirables Lieder *Der du von der Himmel bist*, ou bien dans *Ueber allen Gipfeln ist ruh* : grâce aux modulations et à la beauté de l'écriture, très supérieure aux autres mélodies de Liszt, l'inspiration de Lohengrin et même de Parsifal apparaît très nettement.

Les mélodies de Liszt sont très intéressantes et marquent un pas nouveau. La phrase musicale n'est plus continue et large comme chez Schubert; elle n'a pas la préciosité de modulations, ni même

l'émotion de Schumann, elle est plus *lyriquement* construite. C'est d'ailleurs son analogie avec les lignes mélodiques de Wagner. Les paroles et les idées poétiques sont respectées de la plus indiscutable manière, et la forme musicale est soumise rigoureusement à la justesse de la déclamation. Souvent les développements font défaut, et les mélodies de Liszt donnent plutôt l'impression de fragments de scènes d'opéras que de purs Lieder. Cette forme un peu décousue générale constitue le plus grand reproche qu'on puisse adresser aux mélodies de Liszt. Les parties déclamées l'emportent toujours sur la mélodie pure, et cette nouveauté d'interprétation sera la marque très personnelle du génie de l'auteur. Ce procédé est reproduit très-exactement dans les mélodies de Wagner, (*cinq poèmes*) qui sont très clairement des études pour des œuvres scéniques.

On peut se faire une idée des admirations littéraires de Listz, par le choix des poésies qu'il interprète : c'est Gœthe, Schiller, Heine, Victor Hugo. Ses ballades se rapprochent beaucoup de celles de Schubert. La *Lorelei* et le *Roi de Thulé*, entre autres, sont des pages très grandes et très fortes. Dans les mélodies écrites sur des paroles françaises, la première, *Comment disaient-ils*, de Victor Hugo, est délicieuse de finesse et de grâce. Les trois

strophes presque identiques qui ne diffèrent que par quelques modulations, quelques variantes dans l'accompagnement, sont d'une fraîcheur charmante, et Lalo qui, plus tard, se servira des mêmes paroles, ne fera pas mieux.

Cette souplesse d'inspiration, qui permettait à Liszt d'interpréter aussi bien les œuvres légères que les œuvres philosophiques ou même les grandes poésies descriptives, en fait un des maîtres du Lied; maître trop inconnu, malheureusement. Il a écrit une soixantaine de Lieder et le quart au moins, a une grande valeur. Ils sont sévères, de beauté pure, de grande élévation de pensée, et si, comme dans toute l'œuvre de Liszt, la technique n'est pas irréprochable, le respect des textes employés, la recherche d'une forme nouvelle en font des œuvres très personnelles, très intéressantes et qui ne peuvent qu'élever l'esprit des interprètes.

Comme le dit d'ailleurs M. Bernhard Vogel, dans son ouvrage *Franz Liszt, comme compositeur lyrique*, « il faut connaître très exactement et apprendre les lieder de Liszt, comme ceux de Schubert et de Schumann. C'est un devoir urgent pour ceux qui s'occupent d'œuvres d'art, et qui veulent élargir leur jugement. »

HUGO WOLFF

Il faut alors franchir une longue période de près de cinquante ans, pour trouver en Allemagne, une nouvelle grande personnalité qui apporte vraiment une note à part dans l'histoire du Lied.

Ces cinquante années n'ont pas été improductives pour l'Allemagne, mais le génie de Wagner a été tellement absorbant, que tout se noie dans cet océan.

Il y a bien Brahms ; mais si Beethoven, Mendelssohn, Schubert et Schumann n'avaient pas existé, jamais Brahms n'aurait rien produit. Son œuvre est intéressante, très scolastique, très belle d'écriture, mais la personnalité manque totalement. Et quand on pense actuellement qu'un groupe d'artistes allemands et un certain public ont voulu l'opposer à Wagner, cette idée ne peut que faire sourire. Que la conception du théâtre wagnérien,

soit discutable, tout peut s'admettre, mais l'écriture, l'orchestre de Wagner, les idées admirables surtout, le mettent à part et si haut qu'il est impossible de lui rien comparer dans l'histoire musicale d'une partie du siècle dernier. Le génie qui a écrit les deux préludes de *Tristan*, *l'Enchantement du vendredi saint*, œuvres de musique pure ; et l'orchestre du premier acte de *Siegfried*, des *Maîtres chanteurs*, sans parler des pages de grâce divine comme les *Filles fleurs* et les *Filles du Rhin*, aurait pu, s'il avait voulu, produire des symphonies, des quatuors, des sonates. La technique prodigieuse de Wagner le rendait apte à tous les genres.

Quant à l'opposer à Brahms, c'est tout autre chose. Chez Brahms, comme chez notre Saint-Saëns, la facture est incontestablement de premier ordre, la science est profonde, la maîtrise est impeccable, les développements sont tels que l'exige l'école la plus rigoriste; mais les idées développées ne demandent jamais tant de talent. Elles ne sont jamais *significatives*. Les œuvres de ces deux compositeurs, malgré leur sincérité qui les rend si dignes de respect, n'ouvrent pas d'horizons nouveaux.

Ils suivent les voies tracées par leurs aînés, les continuent consciencieusement, correctement ;

mais, en les écoutant, nous ne sommes pas transportés dans les régions élevées et inconnues que l'art doit nous ouvrir.

Les Lieder de Brahms, très nombreux, ont toutes les qualités et les défauts de ses œuvres symphoniques. De la musique bien faite, sérieuse, froide, habile, bien écrite, noble de lignes ; mais, qui n'a ni le charme et la profondeur d'un Schubert, ni la nervosité et le romantisme d'un Schumann, ni les idées très pures d'un Listz. Pourtant, il serait profondément injuste de ne pas reconnaître la noblesse de certaines œuvres de Brahms. Jamais elles n'arrivent à l'émotion, et ne donnent pas d'idées nouvelles ; mais ne vaut-il pas mieux souvent marcher dans les sentiers frayés par les maîtres qui ont précédé et faire de la musique belle, pure, donnant peut-être l'impression du déjà entendu, que chercher la nouveauté quand même? Les innovateurs malheureusement agissent souvent de parti pris et, par là même, manquent de sincérité. Il faut les remercier des horizons inconnus qu'ils ouvrent à leurs successeurs, mais sans pourtant les admirer sans contrôle.

Brahms est certainement un des musiciens qui ont le plus de droit au grand respect des artistes, et sans partager l'engouement de certains, il faut lui rendre pleine et entière justice en s'inclinant de-

vant lui comme devant un grand homme, sinon comme devant un génie.

Ses mélodies sont extrêmement connues et chantées en Allemagne. En France moins; elles sont pourtant traduites en grand nombre, mais leur austérité effraie souvent le public. Il faudrait beaucoup en citer, et elles tiennent une place fort honorable entre Schubert et Schumann.

Le grand intérêt et surtout la nouveauté de la musique de Brahms résident dans la variété des rythmes employés. Par là, il serait peut-être personnel. Ses idées lourdes, quelquefois ennuyeuses, ses accompagnements compacts sont allégés par des mesures bizarres souvent, curieuses presque toujours.

C'est particulièrement dans ses œuvres de musique de chambre que cette diversité de rythme se fait sentir; pas aussi souvent, bien entendu, dans les mélodies qui, étant de forme moins développée, prêtent moins aussi à cette recherche très spéciale. Pourtant, il est impossible à l'étude de ne pas en être frappé. Des exemples sont saillants : *Amours éternelles*, qui est peut-être la plus complète des mélodies de Brahms, *Sérénade inutile*, *Le Rossignol*, *Nuit de Mai*, etc. Cette dernière très schumanienne est vraiment d'un beau sentiment. Le

début est mystérieux et poétique ; la fin grande, large et d'une chute nouvelle.

C'est toujours de la musique très belle, très artistique, très noble, écrite sans concession et jamais en vue de l'effet à produire ; par conséquent, musique sincère, qui, si elle ne nous émeut pas, force pourtant notre respect et souvent, notre admiration.

Deux compositeurs qui sont encore très populaires de l'autre côté du Rhin : Robert Frantz et Richard Strauss, ne méritent certainement pas au point de vue du Lied la place qu'ils occupent.

De Robert Frantz rien à en dire, joli sentiment très allemand, sous-Schumann.

Quant à Richard Strauss, sa grande personnalité et son immense valeur autorisent toutes les critiques.

C'est certainement, à l'heure actuelle, avec Vincent d'Indy, l'artiste connaissant le mieux les ressources de l'orchestre. Sa maîtrise y est tellement prodigieuse qu'elle arrive presque au génie, uniquement par les effets de sonorité, de gradation de timbres nouveaux, de dédoublement de parties. Les motifs se croisent, s'enchevêtrent avec les développements les plus curieux, les plus inattendus ; mais les thèmes employés, quoique toujours très signi-

ficatifs, ont, par le fait même de leur franchise, une certaine vulgarité, un certain laisser aller dans leur inspiration. Ils se gravent dans l'esprit de l'auditeur et, à cause de cela, doivent être nets, clairs et faciles à retenir.

Cette qualité même devient un défaut quand il s'agit du Lied. Là, le développement curieux et long est inutile. Pas de sonorités nouvelles : une ligne de chant et un accompagnement. Si l'idée musicale n'est pas d'un choix délicat ou d'une recherche distinguée, le Lied devient banal, et c'est le cas de presque toutes les mélodies de Strauss.

Elles sont généralement très à effet et obtiennent un succès sûr près du public.

Combien différentes sont celles de Hugo Wolff !

Ce compositeur, mort fou il y a peu d'années, a laissé uniquement une œuvre de Lieder [1]. Œuvre étrange, où la personnalité n'est pas toujours très nette, où les influences de Wagner, de Schubert et de Schumann se font sentir, mais qui est une des plus curieuses figures de l'art moderne.

L'étude des Lieder de Hugo Wolff est très ardue; d'abord par la difficulté presque insurmon-

1. Si on excepte un opéra-comique genre espagnol, le *Corregidor*, où l'influence de Wagner, de Bizet et des thèmes populaires, se fait sentir de manière exagérée.

table de leur exécution, puis par l'imprécision de la ligne mélodique. La phrase musicale n'existe jamais ; ce sont des notes qui semblent n'avoir aucun lien entre elles et qui n'arrivent à une forme à peu près définitive, que par les harmonies de l'accompagnement. Cet accompagnement est plus que compliqué ; il est inutilement compact, et on croit que tous les instruments de l'orchestre ne doivent pas suffire pour rendre son effet ; et pourtant, les mélodies de Wolff sont écrites uniquement pour le piano. Elles ne pourront jamais, malgré la faveur indiscutable dont elles commencent à jouir, arriver au gros public. Il faut, pour les comprendre, non seulement une culture littéraire approfondie, mais une science musicale sérieuse.

Une grande culture littéraire d'abord.

Le choix des poèmes de Hugo Wolff est toujours très élevé ; mais, de ces poèmes mêmes, il extrait la quintessence du sentiment et de la forme poétique. Sa grande préoccupation consiste à accentuer le mot beaucoup plus que l'idée, et sa musique est l'humble servante de ce procédé.

Cette question de l'importance plus ou moins grande de l'interprétation du mot ou de l'idée, quand il s'agit du Lied, est extrêmement intéressante ; car, c'est de la diversité de cette compréhension, que naît la nouveauté de la forme employée.

Un musicien comme Mozart, comme Schubert souvent, comme M. Fauré, se préoccupera beaucoup plus de l'idée poétique; il cherchera à créer une atmosphère, un air ambiant général, et le résultat sera quelquefois charmant, toujours artistique.

D'autres, au contraire, et Hugo Wolff tout le premier, ne pensent qu'à donner une couleur musicale au mot propre, sans s'occuper si l'atmosphère générale concorde avec les harmonies et les sonorités qu'ils croient indispensable d'employer.

Ce procédé amène quelquefois un peu de puérilité, souvent beaucoup de décousu. Il est bien difficile de ne pas modifier la ligne mélodique, chaque fois que le mot mis en musique demande, lui aussi, une inflexion différente. Cette manière d'écrire peut avoir ses admirateurs ; l'effet est toujours curieux, quelquefois artistique ; mais, je crois, étant donné le grand nombre de compositeurs actuels qui en usent, qu'elle offre moins de difficulté d'écriture que la musique pure, belle par elle-même, expressive, sans le secours d'un mot plus ou moins sonore.

Il faut, pour réussir dans ce genre, être très lettré et très apte à comprendre les formes différentes de poésie, et aussi leur esthétique particulière : La musique de Hugo Wolff peut servir de modèle à ce genre d'art.

Il fit une merveilleuse illustration des vers de Gœthe, et les cinquante et une pièces qu'il a mises en musique sont toutes du plus haut intérêt. Nous parlerons de plusieurs plus spécialement, car Schubert, avant Wolff, s'en était servi, et il est curieux d'étudier leur manière si différente de procéder.

Lui aussi a traité les *Ballades*, *Prométhée*, les *trois chants de Mignon*, les *chants du harpiste* et quelques fragments de *Suleika*, des *poèmes orientaux*.

Dans toutes ces œuvres, la forme musicale est toujours aussi compliquée, la ligne mélodique aussi peu claire et, pourtant, de toutes, il se dégage une force, une puissance très spéciales et qui mettent leur auteur à une place tout à fait particulière.

Presque toutes les mélodies de Wolff se ressemblent par les grandes lignes. Le grand reproche qui pourrait leur être adressé, c'est l'abus du procédé. Que ce soit les admirables poèmes de Michel-Ange, les Lieder très-allemands de Eichendorf, les mélodies si peu intéressantes qui servent de texte aux *spanische Lieder*, ou bien qu'il suive mot à mot les poésies étranges, bizarres, curieuses, charmantes, tourmentées de Gœthe, la forme est la même. En étudiant les quelques *Gœthe Lieder*

dont nous parlons plus haut, il sera facile de se faire une idée de l'œuvre de Wolff.

Dans toutes les mélodies de Wolff, la même forme musicale se retrouve.

D'abord, de grandes qualités : une puissance indéniable, une science prodigieuse, et une prosodie unique.

Les défauts : abus de la chromatique à outrance et de la forme enharmonique.

Abus de la chromatique. — Quand ce n'est pas la ligne mélodique qui procède par demi-tons, c'est l'accompagnement, puis les contre-chants, puis les basses, procédé qui peut amener des effets de tristesse poignante et de grande intensité dramatique, comme ceux que Wagner a su en tirer, mais qui finissent par énerver au dernier point l'auditoire, par ce glissement perpétuel.

Autre défaut qui, sans l'exagération, serait au contraire d'une délicieuse maîtrise : L'emploi perpétuel des notes enharmoniques.

Comme pour la ligne chromatique, que ce soit dans la phrase chantée, ou dans les accompagnements, c'est toujours même répétition.

Un *la dièse* deviendra un *si bémol*, puis dans l'accompagnement, passera au *sol double dièse*, puis au *do double bémol*, et ceci, sans que la tonalité générale du morceau l'indique absolument.

L'exemple le plus parfait, est fourni par le troisième chant de *Mignon*, où tout est enharmonique. Le ton initial est *la mineur;* par une série de retards, d'appogiatures, on arrive au ton de *do dièse* majeur ; nouvelle série de modulations, cette fois, par les enharmoniques qui ramènent le ton initial; puis, après quatre mesures de tonalité précise, un léger crescendo avec un *semblant* de marche harmonique, pour finir sur le *mi*, dominante de *la*. L'accompagnement revient ensuite en la mineur et reprend la phrase du début.

Il faut avoir lu cette mélodie pour se rendre compte des accidents dièses ou bémols; une seule mesure en contient *sept* différents. Chaque note et presque chaque syllabe exigeant son inflexion et sa sonorité propres, on voit de suite où le procédé peut conduire.

Et pourtant, malgré son apparente complication, cette mélodie est charmante, d'une poésie délicieuse et si elle pouvait arriver à être chantée avec souplesse, ce que je crois impossible, à cause de son extrême difficulté, elle séduirait infiniment le public.

Dans les deux autres chants de *Mignon*, Wolff se sert toujours des mêmes moyens. Le second est une succession de chromatiques; il laisse à l'accompagnement la part prépondérante qui est

d'une tristesse profonde, et la voix seule pousse quelques cris d'angoisse très dramatiques et très justes d'accents, il est vrai, mais beaucoup trop violents et hors de propos. Les paroles peuvent peut-être prêter à ces cris farouches, mais certainement, le musicien est loin de l'idée du poète, dans cette interprétation. Quant au premier chant de Mignon que Schubert a traité de si noble façon, Wolff y est beaucoup plus sobre et, partant, beaucoup plus émotionnant. Là aussi, les paroles sont plus profondes et plus philosophiques que ne le semble annoncer le titre. Aussi Wolff, comme Schubert, y a mis de l'au-delà, de la grandeur et une largeur de déclamation qui élèvent infiniment l'idée mélodique. C'est de beaucoup, le plus beau des *trois chants* de *Mignon*. Les deux musiciens ont choisi le même rythme, la même tonalité, leur prosodie est presque identique et, tout en ne se ressemblant nullement, ils sont pourtant frappants d'analogie.

Les *trois chants du harpiste* partent aussi, chez Schubert et chez Wolff, de la même inspiration. Ils sont beaucoup plus simples de forme et de pensée. Le chromatique et l'enharmonique y sont dans une juste proportion. Les paroles sont d'ailleurs admirables, et les deux compositeurs les ont aussi interprétées à peu près de même manière.

Elles sont peut-être moins spéciales et moins personnelles dans l'œuvre de Wolff ; mais, comme nous l'avons déjà dit, le nouveau à tout prix, n'est pas toujours utile ; ce qui est indispensable, c'est de faire œuvre d'art et d'émouvoir.

Une des plus admirables compositions de Wolff et qui suffirait à rendre son nom célèbre, est l'extraordinaire *Prométhée* de Gœthe. Là, il est indiscutablement très supérieur à Schubert, dont la grande jeunesse à l'époque de cette composition et la grande hâte de son écriture ne permettaient pas d'approfondir suffisamment une telle œuvre poétique et philosophique. Je ne dirai pas que Wolff l'ait absolument comprise. C'est un des poèmes les plus obscurs de Gœthe, un des plus grands, « une ode d'un panthéisme titanesque où l'on sentait à la fois le disciple d'Eschyle et de Spinoza, » comme le dit M. Schuré. Wolff l'a interprété avec une grandeur, une noblesse, une puissance extraordinaires.

Les idées y sont admirables. Il est, lui aussi, tellement emporté par la flamme de la poésie, qu'il en oublie ses procédés. C'est Prométhée lui-même qui parle, terrible, immense, désespéré.

Si, de temps en temps, nous sentons un souffle beethovénien ou wagnérien dans l'inspiration, nous n'en sommes pas troublés comme de rémi-

niscences. Il nous semble, au contraire, que les deux plus grands musiciens philosophes ont eu raison d'intervenir dans la pensée de Hugo Wolff, qu'ils l'ont aidé, et de cette précieuse collaboration, est sortie une œuvre presque géniale.

Quant aux ballades que Wolff a choisies dans l'œuvre de Gœthe, ce sont peut-être les plus bizarres, les plus étranges, celles qui pouvaient le mieux inspirer son imagination éprise de nouveauté. Elles sont traitées de la façon la plus intéressante, la plus étonnante. Cette obsession de colorer le mot propre, l'oblige à des recherches perpétuelles de sonorités, à des changements constants de rythme, à des effets vocaux bizarres, étranges, — où les intervalles les plus inattendus apparaissent au milieu des éternelles chromatiques, — à des cris sur les notes les plus aiguës de la voix, puis, tout à coup, pour retomber à un calme relatif, à une phrase bien sage accompagnée tranquillement, par quelques accords répétés ; mais ce repos ne dure guère et l'auditoire est de nouveau emporté, soulevé, étonné et quelquefois ahuri.

Et pourtant, au milieu de toutes ces complications, tout ce fracas, tout ce bruit, toutes ces surprises, la musique de Wolff reste toujours de l'art. De l'art souvent incohérent, où l'inspiration manque

quelquefois, quand elle n'est pas très banale, comme dans les chants du *Buch Suleika*: ces derniers sont pourtant d'un sentiment délicat et juste, et toujours intéressant.

C'est une musique attachante, étrange, sphyngienne, si le mot peut se dire pour un art qui doit avant tout, aller à notre cœur et à notre âme; elle vous prend et ne vous lâche pas. On y revient, on veut s'en saturer, on veut l'approfondir, la comprendre. Musique impossible à analyser. Il faut la lire et la jouer souvent, s'en imprégner et bien croire que l'homme qui l'a écrite et pensée était, sinon un génie, du moins une personnalité rare, étrange, un grand poète et un artiste considérable.

BERLIOZ

Berlioz. Ce nom évoquait encore, il y a une trentaine d'années, l'image d'un personnage hirsute, toujours furieux, venimeux, fielleux, d'une violence inouïe, romantique à outrance, s'en prenant à l'humanité entière de l'insuccès de ses œuvres, et intéressant le monde entier au récit de ses déboires amoureux. Tout ceci était très exagéré. Non pas que nous voulions prétendre que Berlioz fut un esprit pondéré, loin de là, mais son excuse vient de l'époque même où il vivait.

Romantique; oui, il le fut plus qu'on ne le peut dire. Henri Heine écrivait de lui, en 1837 : « La tournure de son esprit le porte au fantastique, allié, non à une tendre naïveté, mais à une sentimentalité de passion. Il a une grande affinité avec Gozzi et Hoffmann. Son extérieur annonce déjà quelque chose. Il est dommage qu'il ait fait couper sa monstrueuse chevelure antédiluvienne, toison

hérissée qui se dressait sur son front, comme une forêt primitive et escarpée. C'est ainsi que je le vis, il y a six ans, et que je le verrai toujours dans ma mémoire. C'était au Conservatoire, où on exécutait une grande symphonie de sa composition, bizarre œuvre de ténèbres... L'une des meilleures parties, celle du moins qui m'a frappé le plus, est un sabbat de sorcières, où le diable chante la messe, où la musique de l'église catholique est parodiée, avec la plus horrible, avec la plus sanglante bouffonnerie. C'est une farce, où tous les serpents que nous portons cachés dans le cœur se redressent en sifflant de plaisir et se mordent la queue dans l'emportement de leur joie [1]. »

Il est assez curieux de citer ce passage d'un autre grand romantique, à propos de Berlioz.

Le romantisme qui, en réalité, est l'exagération de tous les sentiments, qui fait prendre la sentimentalité pour la passion, qui fait pousser des hurlements de désespoir pour une piqûre d'épingle, et qui se figure que la terre doit cesser de tourner parce que la femme aimée a un peu oublié ses serments; le romantisme, avec ses violences, ses amours exaltées, devait forcément engendrer des artistes.

1. Cité par M. Ad. Jullien.

Toute cette époque de 1830 fourmille de génies dans toutes les branches de l'art, et le mouvement est général. En Allemagne, comme en France, il se fait sentir.

C'est Schubert un peu : Schumann beaucoup, Henri Heine ; ces deux derniers d'un romantisme plus doux, plus sentimental.

En France, dans le même ordre d'idées, Musset, Lamartine ; puis, les farouches, Hugo, Delacroix et enfin, Berlioz. Celui-ci est le type accompli du romantique sombre, passionné, violent : et cette exaltation poussée au paroxysme a certainement produit en lui des résultats incomparables.

Il fut pendant quelque temps un grand incompris. Sa personnalité, trop débordante, ne pouvait qu'effaroucher les musiciens et le public de l'époque. Et pourtant, dès ses débuts, il s'impose. Malgré ses échecs successifs au concours de Rome et qui ne le découragent pas, il marche droit devant lui, sans concession, brutal, dédaigneux avec les autres artistes, mais toujours profondément respectueux de son art et de l'idéal très élévé qu'il poursuit.

Cette petite étude ne comporte pas une analyse de l'œuvre de Berlioz, œuvre énorme par sa beauté de forme, d'écriture, d'orchestration, par la noblesse de l'inspiration et par la force, surtout.

Berlioz est puissant; il arrive même à la pesanteur par cet excès de puissance. C'est un Titan.

La forme musicale qu'il a, sinon inventée, du moins portée à un si haut degré, le poème symphonique, le montre tel qu'il doit être jugé par la postérité.

Tout, chez lui, est personnel : la phrase mélodique, les harmonies inattendues, un orchestre bizarre où les cordes ne tiennent plus toujours la place prépondérante, un grand sentiment de la nature, souvent de l'émotion et toujours, même dans les œuvres un peu inférieures, de la sincérité.

C'est cette sincérité appliquée à tous les actes de sa vie qui le rendit si malheureux. Ses emballements artistiques, ses airs penchés, ses amours incompris dont il entretenait tous ses interlocuteurs, créaient autour de lui une atmosphère antipathique; et cette antipathie devint bientôt de la haine, quand il écrivit ses admirables critiques musicales, où personne n'était épargné.

Ce sera encore une des gloires de Berlioz, d'avoir jugé si loyalement les œuvres que sa position de critique musical l'obligeait à entendre. Il se préoccupe peu des puissances qu'il doit ménager, des artistes qu'il doit encenser, puisque ce sont ses interprètes. Sa conscience parle toujours

plus haut que son intérêt et quand, à son tour, il aura besoin d'être jugé, il ne rencontrera que haine, injustice et rancune.

Le mot de Cherubini que cite M. Ad. Jullien, dans son beau livre sur Berlioz, est célèbre : « Je n'ai pas besoin d'aller savoir comment il ne faut pas faire », répondit sèchement le vieillard, quand on lui demanda s'il n'irait pas entendre une œuvre nouvelle de Berlioz ; et ceci, à la grande joie du jeune compositeur qui ne cherchait pas à dissimuler la satisfaction que lui causaient les blâmes, les critiques et même, le mépris.

Pourtant, si en France, on ne le comprenait pas ou presque pas, si les caricaturistes avaient beau jeu, grâce à ses excentricités de toilette et de gesticulation ; à l'étranger, où ses critiques acerbes avaient moins pénétré, on le portait très haut, et les tournées qu'il fit en Allemagne, grâce à Liszt, à Mendelssohn ; en Russie, grâce à Glinka et encore au même Mendelssohn ; en Angleterre, en Hongrie, d'où il rapporta la fameuse marche de Rakoczy, furent presque partout sinon triomphales, du moins suffisamment brillantes et fructueuses.

L'œuvre qu'il a laissée est considérable et le Lied y tient une place très secondaire. Pourtant, grâce peut-être aux interprètes rares qu'il ren-

contra, madame Pauline Viardot, madame Stolz, mademoiselle Louise Vernet, Roger, madame Charton et tant d'autres, les quelques mélodies de Berlioz le mettent à une place très particulière. Leur forme est toujours absolument personnelle, la mélodie y est simple et gracieuse, Berlioz goûtant surtout les phrases mélodiques d'un accent tendre et plaintif.

Après avoir fulminé avec son aigreur habituelle contre Bellini et contre le mauvais goût italien et rossinien, il finit plus tard par reconnaître le charme de cette musique primesautière, souvent pénétrante, et presque toujours inspirée. Ses goûts musicaux le portaient vers les grands classiques. Gluk était son dieu, son modèle; on s'en aperçoit dans ses opéras, comme les *Troyens* et la *Prise de Troyes*.

Le choix des paroles de ses premiers Lieder dénote le goût du jour, et leur titre seul évoque Loïsa Puget et Maupeou : *Le Montagnard exilé*, *Le Maure jaloux*, *Amitié reprends ton empire*, etc. Ce n'est qu'après le coup de foudre pour mademoiselle Smithson, qu'il éprouva le besoin de faire mieux. Il met en musique neuf mélodies irlandaises de Thomas Moore, dont la très banale adaptation est de Gounet. On sent déjà le musicien futur et quelques-unes sont d'un très

beau sentiment, telle l'*élégie*. Mais quelle prosodie !

Plus tard, il arrive à une forme presque parfaite, et trois de ses mélodies figurent encore journellement sur les programmes des concerts.

Villanelle, avec son délicieux *fa* bécarre qui module sans arrêt et qui est si inattendu, *L'Absence* dont les trois couplets traités différemment sont d'un sentiment pénétrant et attendri, avec sa belle chute finale. *La Captive*, que tous les contralti ont chantée. Le succès de cette œuvre, quoique assez belle de ligne, est assez incompréhensible. La première phrase a un certain accent, mais la musique suit tellement les paroles, qu'elle amène forcément un peu de puérilité. Il est difficile d'admirer le petit bolero intermédiaire qui est lourd, vulgaire. Pourtant, la dernière partie est plus élevée et la phrase de début qui revient, coupée, avec des retards, rappelle la fin de la ballade du roi de Thulé, de la Damnation de Faust.

Il goûtait l'œuvre de Schubert et orchestra même de la plus intéressante manière *Le Roi des Aulnes* pour Roger, qui le chanta en 1862.

Son célèbre livre *A travers chants* contient des indications précieuses pour les chanteurs, et en faisant la part de l'exaspération dans laquelle le jetait le mauvais goût de son époque, les

artistes n'auraient qu'à gagner, en consultant journellement ses œuvres de critique.

Berlioz n'aurait-il pas laissé les pages étonnantes de musique qui le mettent à la toute première place des musiciens du siècle dernier, une de nos plus grandes gloires françaises, que son œuvre littéraire mériterait de rendre son nom immortel.

Ses livres devraient être le bréviaire de tous les artistes. Sa grande érudition, ses jugements si sains, si approfondis, la justesse absolue de ses appréciations, sa grande connaissance de la technique propre à toutes les branches de son art, les rendent inappréciables.

Il est certain que la place de Berlioz n'était pas, à proprement parler, dans une étude sur le Lied ; mais sa personnalité fut si curieuse, si exubérante ; son œuvre est si immense, qu'il était difficile de passer son nom sous silence.

Berlioz n'a pas créé d'école. Il n'eut aucun élève et aucun imitateur, si l'on excepte toutefois M. Reyer.

Il est peut-être le musicien le plus personnel qui soit, et dans l'histoire de la musique française, on ne trouvera plus guère que Chabrier qui puisse lui être comparé. Tout, chez lui, est tellement spécial, qu'il est impossible de s'inspirer de sa

forme mélodique et orchestrale, sans faire croire à un démarquage. Son traité d'instrumentation et d'orchestration modernes est dans la bibliothèque de tous les artistes, et pourtant, lui, le premier, ne se conforma pas rigoureusement aux règles qu'il prescrit.

Ce fut un grand esprit, un musicien génial, un littérateur prodigieux et, au demeurant, une très noble nature pour ceux qui ont pu l'approcher.

GOUNOD

Parlons maintenant du musicien qui eut certainement en France, la vogue la plus indiscutée, et, qui, par la fraîcheur de son inspiration et sa sincérité absolue, la mérita complètement. — Gounod.

Ses mélodies actuellement nous paraissent démodées, et presque personne aujourd'hui, ne les chante ; elles ne figurent plus sur aucun programme et cet ostracisme constitue une injustice criante. Pourquoi ?

Le public se figure que son éducation actuelle exige de la musique plus corsée, plus compliquée, plus abstraite ; et pourtant, combien la phrase mélodique de Gounod a de charme et de personnalité ! Elle n'est pas développée, soit ; elle ne module pas, ceci est encore exact ; elle se préoccupe peu de la prosodie, rien n'est plus vrai ; mais c'est une âme qui chante. Ame pure, religieuse, tendre.

Elle chante comme elle parle, *simplement*, parce que le ciel est bleu, que les femmes sont

tendres, que le printemps est embaumé et que le cœur est joyeux. C'est le chant de la nature avec ses émotions, ses beautés et ses peines.

Ce n'est pas une âme embrumée; elle dit ce qu'elle veut dire et ne cherche aucun symbole.

Cette sincérité sera la gloire immortelle de Gounod.

Même dans ses œuvres les plus notoirement faibles, nous sommes désarmés par cette poésie facile, ce charme simple et primesautier.

Il est certain que ses nombreuses mélodies, aussi charmantes qu'elles soient, sont éclipsées par ses œuvres théâtrales. Et dans celles-ci, l'orchestre tient une place si peu importante, il laisse tellement le champ libre aux voix, que certaines scènes de théâtre peuvent être chantées au piano, sans y rien perdre de leur saveur. Prenons, par exemple, le *monologue de Juliette* au balcon, les airs de *Mireille*, même le célèbre *air des bijoux*, les sublimes *stances* de *Sapho*. Qu'y ajoute la scène? Il semble que ce soient des hors-d'œuvre intercalés pour la joie des oreilles.

Cette conception de l'art dramatique est tellement loin de notre esthétique actuelle, que nous ne savons plus. Le public y prend grand plaisir, et la vogue de la musique théâtrale de Gounod n'est pas près de finir.

Je crois que l'éclipse que subit en ce moment, au point de vue des Lieder, la musique de Gounod, n'est que momentanée.

Quand nous serons las des modulations à outrance, des rythmes bizarres, des tonalités plus étranges encore, nous reviendrons, peut-être, aux calmes quatre temps, aux accords parfaits, aux accompagnements très simples, aux délicieuses cadences, si souvent démarquées depuis, sans vergogne.

Nous chanterons tous alors : *Les Deux Printemps*, *Le Vallon*, *Marguerite*, *La Sérénade*, *L'Envoi de fleurs*, *Le Soir*, et combien d'autres fraîches mélodies, si inspirées.

Gounod eut le mérite de former un peu le goût du public français.

Le sceptre musical était tenu alors au théâtre par l'art italien, triomphe des chanteurs, des virtuoses qui se préoccupaient fort peu de l'élévation de la pensée artistique.

Dans les concerts, Berlioz faisait le vide ; et les classiques trouvaient à peine quelques admirateurs, dans les fidèles du Conservatoire.

Restaient donc les salons. Qu'y chantait-on ? Quelques airs à vocalises empruntés au répertoire italien, des mélodies plates et ridicules.

On ignorait Schubert, Schumann, Liszt, et

d'ailleurs, le public ne les aurait pas compris.

On voulait entendre une musique qui fît plaisir, qui soit *jolie*, qu'on puisse fredonner ensuite, facile à exécuter.

La musique de Gounod remplit toutes ces qualités.

Elle est charmante, très purement écrite, ne cassant rien ; mais de conception élevée, car l'auteur avait un esprit très pur, un sentiment très noble de son art.

Il eut un énorme succès absolument justifié, connut toutes les gloires et resta longtemps comme le modèle du musicien heureux.

LALO

Lalo fut vraiment le premier en France qui sut faire du Lied, une œuvre d'art complète. Son inspiration a toute la fraîcheur de celle de Gounod, il a, en outre, une grâce infinie, une émotion profonde et une facture rare, personnelle, pleine de force et de nouveauté.

Il est vraiment le musicien intermédiaire entre Schubert, Schumann et les modernes, tels que Fauré, Hugo Wolff et Debussy.

S'il emploie encore la mélodie pure dont la ligne reste la même, malgré les basses différentes ; dans certaines de ses œuvres, il annonce déjà ce que sera cette ligne mélodique, transformée par les harmonisations variées, telle que le comprend Hugo Wolff, par exemple.

Dans certaines compositions modernes, la phrase chantée peut être modifiée indéfiniment, suivant

l'accompagnement. Les mélodies de Wolff ou de Debussy donnent l'impression de notes sans suite et sans lien apparent; accompagnées, elles forment un tout d'une rare intensité d'expression; chant et accompagnement ne font qu'un. Ce n'est qu'un dessin de plus sur la trame harmonique. Le procédé, qui est admirable chez certains, Franck, par exemple, peut amener, chez d'autres, une imprécision telle, que la mélodie chantée n'est plus guère qu'une psalmodie rythmée, d'où la musique pure forcément sera bientôt exclue.

Chez Lalo, au contraire, la mélodie est presque toujours claire et cette forme nouvelle n'apparaît qu'accidentellement. C'est plutôt une pédale tenue par la voix; le sentiment général y gagne par un mystère, une sobriété indiscutables.

Et quelle prosodie étonnante! Aucun compositeur ne l'égala jamais à ce point de vue. Sa préoccupation du mot sonore est constante. Ses mélodies sont des types absolus de belle déclamation. Il y a peu de musique aussi annotée; on sent que, chez lui, le rythme et la mesure trop exacte, cédaient le pas à la parole nette, articulée avec l'ampleur nécessaire.

Il veut un chant large, soutenu, passionné, et désire que l'interprète s'assouplisse avec sa musique. C'est d'un art très beau, très difficile à bien

comprendre et qui veut plus de qualités d'intelligence, que de musicalité. En entendant une œuvre de Lalo bien exécutée, on doit dire, comme devant l'audition d'une mélodie de Schubert ou de Schumann : c'est beau, et non pas : c'est bien chanté.

Lalo trouvait avec juste raison que de la forme du Lied, résultait un ensemble complet. Dans le petit cadre d'une mélodie, tous les sentiments, toutes les musiques, peuvent avoir leur place.

Sa ligne mélodique est de la plus grande fraîcheur et de la plus ample sonorité, ses harmonies sont toujours rares et belles, sa prosodie est parfaite.

Toutes ses mélodies sont variées à l'infini.

Aucune monotonie ne se fait sentir dans l'audition des nombreuses œuvres de chant de Lalo ; et on doit regretter qu'il en ait relativement si peu produit. L'analyse de ses œuvres prouve surabondamment la justesse de ces quelques observations.

Rien de plus large, de plus passionné que *Marine*. Quelle tristesse et quelle mélancolie dans *Chant Breton*, et *La Ballade à la Lune*, et *Viens*, et *Guitare*, sans parler de l'inoubliable *Esclave !*

Trois méritent, entre toutes, une étude un peu plus détaillée ; car elles sont bien le résumé de sa forme musicale et de la variété de son talent.

Marine, *Souvenir* et la *Ballade à la Lune*.

Marine. Pendant très longtemps, *Marine* et l'*Esclave* étaient les deux seules mélodies chantées dans l'œuvre du compositeur. A part quelques musiciens érudits, le public ignorait totalement les œuvres lyriques de Lalo; actuellement encore, elles sont peu chantées, malgré leur esthétique supérieure. Ce sont des révélations pour l'auditoire, captivé par leur beauté.

Marine qui est très connue, très vulgarisée est inscrite sur de nombreux programmes. C'est plutôt une longue déclamation qu'une mélodie proprement dite. La ligne musicale suit les paroles avec la plus parfaite exactitude, sans pourtant que la forme générale très pure en soit modifiée. Les deux phrases, à peu près similaires du début et de la fin, peuvent être citées comme type de la largeur du style de Lalo et de la souplesse de son rythme. Les belles tenues de l'accompagnement si calme et si profond, font un contraste saisissant avec la violence presque sauvage des motifs intermédiaires. Et quelle tendresse et quel charme, pour arriver à l'éclat de passion qui achève ce beau morceau! C'est une œuvre saisissante qui gagne beaucoup à être entendue dans un vaste cadre, et à laquelle l'orchestre de tout premier ordre — orchestre comme Lalo savait l'écrire — ajoute encore en grandeur et en noblesse.

Tout autre est *Souvenir*. Plus d'emphase, plus de sonorité. Du mystère, du calme, de la tendresse. C'est non seulement une des plus belles mélodies de Lalo, mais une des plus belles pages de la musique moderne, dans sa brièveté. Elle commence presque comme un récit. Cette formule très libre de déclamation est un des procédés favoris du maître, et toutes ses œuvres, même le *Roi d'Ys*, abondent en exemples frappants. Tout y est pénétrant, depuis la très grande sobriété de l'accompagnement qui suit la voix avec une recherche de modulations émouvantes, jusqu'à la phrase chantée si mélodieuse, si suave, dans sa tendresse profonde. C'est le murmure d'un cœur épris, une évocation d'amour partagé, de douce volupté. Malgré son titre, ce n'est pas le passé, c'est la réalité, la vie même, la sincérité, et par là même, l'émotion intense.

Il n'est pas jusqu'au mot *amour, amour* répété deux fois et qui termine la mélodie, sans autre chose qu'un accord à l'accompagnement, qui ne soit à sa place.

Cette conclusion laisse l'auditoire emporté dans des régions de rêve, de passion, d'amour profond et violent et, en même temps, mystérieux et tendre.

Presque toutes les mélodies de Lalo seraient à analyser phrase par phrase ; et pour les chan-

teurs, leur étude serait aussi profitable que les plus beaux et les plus artistiques Lieder de Schubert et de Schumann. Le soin merveilleux avec lequel elles sont écrites, la perfection de la déclamation, la très belle sonorité vocale, si brillante pour des interprètes, (et ceci est à considérer), en font presque des chefs-d'œuvre. En France, en tous cas, Lalo fut un novateur, et comme ses compositions sont d'un art sincère et élevé, elles ne passeront pas.

Parlons pour finir, d'une délicieuse mélodie, tellement différente des deux précédentes et des autres mélodies de Lalo qu'elle doit mériter une place à part : la *Ballade à la Lune*. Tout le monde connaît la charmante poésie de Musset, si légère, si spirituelle dans son rythme bref. Il est impossible de l'interpréter avec plus de grâce, de charme, d'esprit, que le fit Lalo. C'est une fleurette exquise où tout est trouvaille. Faire de la musique gaie, fine et pas vulgaire. Quelle difficulté ! Et pourtant, cette mélodie délicieuse est le triomphe de cette difficulté vaincue.

D'abord, Lalo n'a pris dans Musset que les strophes qui pouvaient supporter le charme de la musique. Il en a fait un court poème composé de deux parties distinctes. La première gaie, joyeuse, pleine de légèreté ; où l'accompagnement délicieux

fait corps avec la sonorité vocale et, où, pourtant, les quelques accords très rythmés, donnent bien l'impression et l'éclat d'une belle nuit lumineuse. Puis, une seconde partie plus mystérieuse, avec un joli parfum mélancolique, dont l'opposition légèrement païenne fait encore valoir davantage la franchise de la phrase primitive, reprise en conclusion de la mélodie.

Il est bien rare d'écrire une œuvre qui satisfasse tout le monde. La *Ballade à la Lune* fait exception. Tous les auditoires sont ravis ; les profanes, à cause des jolies paroles, de la netteté du rythme, de la clarté de l'inspiration ; et les érudits, les compliqués, les difficiles à contenter, par la fraîcheur distinguée de la ligne musicale, la fine prosodie, la forme nouvelle et les très charmantes modulations de la seconde partie.

Toutes les mélodies de Lalo seraient à citer. Pas une n'est inférieure. Et le plus grand éloge qu'on puisse faire d'un musicien, c'est de constater le respect profond qu'il a de son art.

Lalo fut toujours égal à lui-même.

Toutes ses œuvres, quelles qu'elles soient, orchestre, théâtre, musique de chambre, mélodies, toutes sont imprégnées de ce sentiment noble, élevé, de ce soin si parfait qui fait la gloire d'un art et qui rend son auteur immortel.

M. FAURÉ

La muse de M. Fauré n'est pas, comme celle de Schubert, profonde, exubérante ; ni comme celle de Schumann, sentimentale et romantique ; elle est, avant tout, mélancolique, d'une grâce attendrie, tendre, délicate. Sa joie n'est jamais brutale, elle n'est que souriante ; sa tristesse n'est jamais bruyante, elle n'est qu'émue et peut-être alors, plus profonde et poignante ; son amour n'est jamais trop vibrant et passionné, il n'en est que plus voluptueux.

La muse de M. Fauré n'est pas puissante et pourtant, son art des nuances infinies est tel, qu'il en donne quelquefois l'illusion.

Musique rare, distinguée, s'il en fut ; ses imitateurs pourront le suivre sans crainte. Ils ne seront jamais vulgaires et resteront toujours des musiciens.

Musicien, M. Fauré l'est avant tout. Sa phrase musicale se développe délicieusement soutenue par les plus délicates harmonies, jamais heurtées, toujours distinguées et fines ; et peut-être, si on osait formuler une critique devant un semblable maître, cette musicalité extrême fait-elle quelquefois, un léger tort à l'exactitude de la prosodie. C'est aux interprètes alors qu'il convient d'être à la hauteur de leur tâche. Pour bien chanter du Fauré, il faut non-seulement avoir la voix très assouplie et rompue à toutes les difficultés vocales, et cela, sans effort ; mais encore, il faut s'imprégner du sentiment musical ambiant. M. Fauré se préoccupe beaucoup plus de l'idée poétique qu'il met en musique que de sa forme littéraire. C'est la ressemblance qu'on peut lui trouver avec Mozart qui, lui aussi, se sentait beaucoup plus inspiré par le motif poétique, que par le mot propre. Il n'entendra pas précisément le gazouillis des oiseaux, s'il en parle, et le bruit des vagues, s'il chante la mer ; mais il créera une atmosphère générale qui fera, de chacun de ses Lieder, un délicieux tableau.

Ses belles mélodies sont trop connues pour que nous voulions les analyser en particulier ; et pourtant, comme exemple frappant de ce que je viens de dire, qui ne se rappelle le délicat accompa-

gnement de l'immortel *Clair de lune*, le balancement des *Berceaux*, l'atmosphère voilée, tendre de *Soir*, le charme oriental des *Roses d'Ispahan*, pour aboutir à la gaîté mélancolique de *Mandoline*? Quel drame et quelle sobriété dans *Cimetière!*

Toutes les mélodies de M. Fauré seraient à analyser; car, dans toutes, sa musicalité distinguée se fait sentir.

Elles ont toutes les mêmes qualités de grâce, de charme, d'intimité, de délicatesse et de recherche d'écriture, voire même de préciosité. Il n'y a pas une mesure qui ne soit soignée à l'excès.

A mon avis, celles qui représentent plus parfaitement la manière du compositeur, sont les suivantes : *Clair de Lune*, *Soir*, *Les Berceaux*, *Mandoline*.

Ce sont toutes des pièces rares de forme, de joie délicieuse, d'accents très doux et très mélancoliques, jamais violents ni dramatiques.

La plus exquise certainement, est *Clair de Lune*, avec son rythme de menuet. Les paroles sont d'ailleurs poétiques, recherchées, précieuses, un peu tarabiscotées peut-être, mais de si jolie sonorité qu'elles forment corps avec la musique délicate, que M. Fauré a su y adapter. Dans cette mélodie, tout est trouvé, depuis le prélude clair et mélancolique, jusqu'au rythme un peu incertain.

C'est vraiment ici qu'on peut dire que M. Fauré crée une atmosphère spéciale pour ses œuvres. Suit-il les paroles ? Sa prosodie est-elle rigoureuse ? Le sentiment général est-il juste ? Autant de questions qu'il ne *faut* pas, et qu'on ne *cherche* pas à approfondir, tant l'impression est exquise, rare, unique. On ne doit pas analyser son sentiment. C'est une jouissance d'art inappréciable, et cela seul doit suffire. M. Fauré a orchestré ce petit chef-d'œuvre ; il a bien fait puisqu'un plus grand nombre d'auditeurs peut l'entendre ; mais la mélodie elle-même, n'y gagne pas ; elle perd, au contraire, à être chantée dans une trop grande salle.

Soir (poésie d'Albert Samain). Un des grands mérites des mélodies de M. Fauré, c'est leur juste mesure, jamais trop longues ni trop courtes. De même que Mozart, Schubert et Schumann, quand M. Fauré trouve un beau poème à illustrer, il prend carrément les strophes et les vers qui lui semblent les plus aptes à fournir de la belle musique, sans se préoccuper du reste. C'est beaucoup une des causes du succès de ses mélodies. Nous n'éprouvons jamais de lassitude à leur audition, au contraire. Elles sont toutes si brèves qu'elles veulent être réentendues, et quel charme a cette seconde audition ! Nous comprenons mieux alors les

délicatesses infinies de l'inspiration, de la forme, et nous pouvons analyser notre sensation. *Soir* est une de celles qui méritent le plus d'être distillées plusieurs fois. Non que la forme en soit très complexe, malgré les modulations nombreuses du début, qui, pourtant, se termine très carrément dans la tonalité originale ; mais la ligne musicale est plus déconcertante que dans les autres œuvres précédentes du compositeur.

Les paroles si tendres de la seconde strophe :

Mets sur mon front tes mains fraîches comme une eau [pure,
Mets sur mes yeux tes mains douces comme des fleurs,
Et que mon âme, où vit le goût secret des pleurs,
Soit comme un lis fidèle et pâle à ta ceinture...

Cette seconde strophe, *si douce et si voluptueuse*, avait besoin d'une musique tendre, enveloppante, voluptueuse, elle aussi. Il fallait laisser chant et accompagnement, dans une ligne vague, imprécise, où les tonalités affirmées ne se fassent pas sentir, et c'est ce que M. Fauré a si bien su rendre. Cette mélodie, un peu difficile à comprendre à une première audition, est certainement une de celles dans lesquelles la personnalité de l'auteur se montre le plus nettement et le plus indiscutablement.

Les Berceaux. — Cette fois-ci, M. Fauré délaisse la muse précieuse, intime et tendre. De toutes

ses mélodies, celle-ci est peut-être la seule qui supporte l'estrade et un nombreux public. C'est, d'ailleurs, une des premières œuvres de Fauré.

Elle est encore écrite visiblement sous l'influence de Gounod. La phrase mélodique y est plus franche que dans les œuvres qui suivent; mais l'accompagnement, de tenue très belle, très rythmée, modulant sans excès, et pourtant avec recherche, affirme déjà une grande originalité. C'est une mélodie très simple et très grande; d'autant plus émouvante, qu'elle est sobre. Dans tous les arts, la seule, l'unique difficulté, c'est d'arriver à l'émotion par la simplicité. Combien peu d'artistes y parviennent! M. Fauré, dans cette mélodie, *Les Berceaux*, a atteint ce but. Ce jour-là, il a reçu vraiment le regard de Dieu qui donne le génie.

Mandoline. — M. Fauré a une grande prédilection pour la poésie de Verlaine; et il est certain que les vers un peu maniérés du poète, s'harmonisent à merveille avec sa musique un peu précieuse. Les deux artistes sont tous les deux des ciseleurs exquis plutôt qu'auteurs à idées profondes. Nous ne voulons bien entendu parler ici que des œuvres vocales de M. Fauré et des bluettes littéraires de Verlaine qui pouvaient, par leur légèreté de rythme et d'expression, tenter un musicien.

Nous avons déjà analysé *Clair de Lune*. Une autre mélodie doit attirer l'attention des artistes, plus particulièrement : *Mandoline*. On pourrait un peu la rattacher par le sentiment général à *Clair de Lune*. Et pourtant, elle en diffère essentiellement. Cette fois, moins d'atmosphère générale, un rythme très net de sérénade. Une trouvaille : les temps forts en croches et les autres en doubles croches, ce qui donne de la légèreté à l'accompagnement, ainsi que les triolets de la phrase chantée, qui assouplit ce que le rythme aurait de trop carré ; quant à la délicieuse petite fioriture, reprise par l'accompagnement et si difficile à exécuter, n'est-elle pas ravissante de poésie, et ne donne-t-elle pas, grâce à sa modulation légère, la note tendre et mélancolique dont le morceau a besoin ? On peut dire, sans crainte d'être démenti, que cette mélodie est aussi un vrai chef-d'œuvre, devant lequel tous s'inclinent, profanes et érudits.

D'autres poèmes de Verlaine ont été mis en musique par Fauré, notamment le cycle de *la Bonne Chanson*. Cette œuvre est, à mon avis, plus discutable. Non pas qu'elle manque de valeur, elle est au contraire délicieuse d'harmonie, de finesse, et de fraîche inspiration, souvent ; mais elle est bien tourmentée et bien modulante. La poésie est légère, gracieuse, très tendre et d'une forme *excessive-*

ment simple. La musique a-t-elle ces qualités, je ne le crois pas. Elle module trop. La ligne mélodique est plus torturée que dans les autres mélodies de M. Fauré, et certainement, le contraire devrait avoir lieu. C'est dans la manière de chanter ce petit cycle qu'il est nécessaire à un interprète de faire appel à tout son talent. Il devient là, plus qu'ailleurs, le collaborateur du compositeur. Il faut une souplesse excessive, une grande intelligence des paroles, une justesse impeccable et une musicalité qui permettent d'escamoter ce que les modulations auraient de trop imprévu.

Il faudrait citer toutes les œuvres vocales de M. Fauré, qui, toutes, ont leur mérite particulier.

Quelquefois, cette musique si intime amène un peu de mièvrerie, de préciosité ; mais il faut, pour la bien juger, se placer au point de vue exact pour lequel elle a été écrite. Musique de chambre pour chanteur, c'est-à-dire, musique intime, exécutée sans estrade, près d'un piano, avec un public raffiné qui en comprenne le charme ; et le plaisir sera alors complet, si M. Fauré consent à accompagner lui-même ses œuvres. Les modulations un peu dures parfois, les retards, les appogiatures disparaissent alors dans cette atmosphère (je redis à dessein le même mot) exquise, qu'il sait créer autour de sa

musique. Il est vraiment le successeur direct de Schumann.

On fera aussi bien, on fera différent, on ne fera pas mieux.

M. DEBUSSY

En terminant ces quelques études, et avant de commencer l'analyse plus détaillée des Lieder de Schubert, il me reste à parler d'un musicien français, personnel au delà de toute expression, et qui a renouvelé certainement l'art du théâtre et de la mélodie ; nous voulons nommer **M. Cl.-A. Debussy.**

Son influence est indéniable sur toutes les productions de la jeune école actuelle. Cette influence sera-t-elle salutaire ou néfaste ? Nous sommes trop près de ce mouvement musical pour le juger au moins, d'une manière impartiale.

Que l'influence de Gounod se soit manifestée sur tous les musiciens de son époque, ceci est également indiscutable ; mais on peut affirmer sans crainte, que cette empreinte ne pouvait pas être nuisible. Chaque débutant marche toujours

dans les voies tracées par ses aînés, et Gounod avait trop bien réussi de toutes manières pour que son exemple ne fût pas suivi. La franchise de son inspiration, la simplicité des moyens d'exécution, le peu de recherche de ses harmonies devaient tenter tous les élèves, et plus tard, après avoir été des *Sous-Gounod*, leur personnalité ne risquait pas d'être étranglée, et il leur restait même une certaine grâce mièvre, une certaine facilité d'exposition qui n'est pas sans charme. Les plus brillants de ces imitateurs, au début de leur carrière, furent Bizet, M. Massenet, M. Widor, et bien un peu, M. Gabriel Fauré qui ne nous démentira pas, si nous trouvons dans quelques-unes de ses premières mélodies, *Sur les Ruines d'une Abbaye*, *Lamento*, *Le Papillon et la Fleur*, le charmant *Cantique* de Racine, etc., quelque réminiscence de Gounod.

Combien l'influence de M. Debussy est différente !

D'abord qu'est-ce que M. Debussy ? Est-il musicien, poète, impressionniste, qui sait ? Le résultat, c'est qu'il fait œuvre d'art et de l'art le plus fin, le plus subtil, le plus troublant et le plus habile. C'est le musicien le plus agaçant, le plus insupportable, et en même temps, le plus séduisant, le plus enthousiasmant qui soit. Sa maîtrise merveil-

leuse, son écriture charmante, son orchestre si savant et si raffiné, en font un compositeur à part, unique.

Mais pourquoi, de temps en temps, avons-nous l'impression qu'il se moque, et de lui, et de nous?

Dès ses débuts, sa personnalité encore embryonnaire éclatait pourtant, et les jolies ariettes de Verlaine publiées, il y a quinze ans, au moins (particulièrement *Chevaux de bois* et *Green*), sont de véritables petits chefs-d'œuvre. Je crois pourtant que M. Debussy ne doit pas beaucoup actuellement priser ses œuvres de jeunesse...

Les dernières mélodies parues de M. Debussy sont *Les Chansons de Bilitis*, trois *Chansons de France* et trois *Fêtes galantes*. C'est dans ces trois séries que nous pouvons le mieux étudier la manière actuelle du compositeur.

L'écriture et la forme sont à peu de chose près identiques. Que M. Debussy chante l'art grec, mette en musique du vieux français, ou s'inspire du plus lyrique et du plus moderne de nos poètes, son art est le même. A quel moment a-t-il été sincère? Il semble pourtant que de la diversité des paroles, doit naître la diversité de l'inspiration.

Quelle difficulté insurmontable pour l'interprète de donner une couleur à des œuvres, qui, de parti pris, n'en veulent pas avoir! Et pourtant, dans les

unes comme dans les autres, c'est du Debussy tout pur ; du nouveau, et malgré tout, de l'art. Ne critiquons donc pas ce que nous ne pouvons pas expliquer et laissons-nous aller à notre plaisir. C'est un plaisir de raffinés, de délicats, un peu de malades, mais, sensations exquises! Cette imprécision de rythme, de tonalité, cet abus perpétuel de résonnances harmoniques souvent inutiles, cette déclamation et cette prosodie bizarres, ce martèlement de triolets perpétuels, qui obligent l'accompagnateur et le chanteur à une mesure toujours claudicante, tout ceci, toutes ces erreurs et beaucoup d'autres que je ne souligne pas, constituent, pourtant, un résultat de charme spécial et très personnel.

Pourquoi? C'est que M. Debussy est, malgré tout, un maître. C'est que tout ce qu'il écrit, est *voulu* ainsi. Tant pis pour nous, pauvres mortels, si cela passe notre compréhension. Nous nous y habituerons et vraiment, à l'étude, les *Chansons de Bilitis*, par exemple, non seulement ne nous paraissent plus bizarres, mais exquises. Cette absence de rythme et de tonalité affirmée, donne une imprécision qui nous berce, cette déclamation parlée permet d'entendre les paroles; et M. Debussy, toujours si profondément artiste, a le goût le plus sûr dans le choix des poètes qu'il paraphrase.

C'est vraiment le Lied, une poésie chantée par

une voix, avec l'accompagnement d'un seul instrument. Comme celle de M. Fauré, la musique de M. Debussy demande l'intimité. On devrait l'entendre dans une demi-obscurité, dans un cadre chaud et voluptueux, et sa compréhension ne peut pas être à la portée de tous.

Le public, ayant le goût délicat des choses d'art, prisera presque toujours le sentiment général des œuvres de M. Debussy plus que les musiciens de métier, très déroutés par la technique spéciale du compositeur.

C'est la grande différence qui existe entre la musique de M. Debussy et celle de M. Fauré. Les novateurs, ou au moins ceux qui aiment les idées nouvelles, préféreront le premier ; tandis que M. Fauré aura comme admirateurs, non seulement les esprits délicats, mais encore tous ses collègues qui s'inclineront devant sa pureté d'écriture, laquelle, pourtant, n'inaugure rien de neuf.

C'est donc dire à quel point l'influence de M. Debussy peut être discutable..

Ses disciples ne procèdent que par phrases hachées, modulations à perte de vue, harmonies étranges, sans raison d'être. Ils sont jeunes et c'est leur excuse. Ils ne voient pas que, sous l'écriture qui semble factice de M. Debussy, se cache la science la plus profonde de son art. Ils croient

qu'en voulant mettre en musique des impressions plus ou moins fugitives, ils pourront approcher de la merveilleuse sonorité orchestrale des *Nocturnes*.

Ce qui, chez M. Debussy, nous attire par sa nouveauté, chez eux, nous horripile par cette copie mal faite.

Comment pourraient-ils se dégager du galimatias dans lequel les entraîne cette écriture compliquée, inutile, qui étreint leur pauvre inspiration ? Tout doit leur paraître froid ensuite, et ils doivent trouver les six derniers quatuors, une musique bien vieux jeu.

La brièveté de ces quelques esquisses ne me permet pas de m'étendre davantage sur le rôle très important des musiciens français de notre époque. Tous écrivent des mélodies, tous ont du talent.

Il est à regretter que des musiciens, comme MM. Vincent d'Indy et Bruneau, qui sont des maîtres de l'orchestre, n'aient pas cru devoir se donner à ce genre très spécial. Nul doute qu'ils n'y aient été de premier ordre.

Ces vingt dernières années fourmillent d'œuvres charmantes, de valeur et de conception intéressantes. Bornons-nous donc à citer MM. Saint-Saëns, Massenet, Duparc, les regrettés Castillon et

Chausson, P.-L. Hillmacher, Widor, Georges Hüe, Pierné, Paul Vidal, Lazzari, etc.

Il en est un pourtant qui mérite une place à part, pour les recherches si curieuses qu'il a faites : M. Bourgault-Ducoudray. Ses trouvailles des vieux airs populaires français et grecs, leur si habile harmonisation, lui valent la reconnaissance de tous les artistes. Quelle mine inépuisable il a ouverte ! Son enthousiasme artistique n'est égalé que par la profondeur de son érudition et sa modestie exagérée.

GRIEG

Il est impossible de passer le nom de ce compositeur norvégien sous silence, dans une histoire du Lied, si brève, soit-elle.

Il y a une quinzaine d'années, son succès fut très grand. La fraîcheur de ses petites mélodies, leur grande clarté, leur forme élégante générale avaient un certain charme, surtout pour nous, Français, qui vivions sous une telle influence wagnérienne, qu'aucun compositeur n'aurait osé écrire sans leitmotif, sans orchestre nourri, même à l'excès, sans développement compact. La jolie ligne musicale de Grieg, son petit côté « muse populaire » apportait vraiment, ou *semblait* plutôt apporter une note nouvelle, et le public était reconnaissant des très agréables impressions qu'il lui procurait.

Tous les pianistes triomphaient dans le « *Concerto* » ou dans les charmants « *lyrische stücke* »,

trop semblables pourtant aux romances sans paroles de Mendelssohn ; les violonistes se délectaient dans les *sonates ;* et quant aux chanteurs, leur succès était assuré avec « *Je t'aime!* », « *la Jeune princesse* », « *la Chanson de Solveig* », etc.

Ce joli sentimentalisme très allemand et surtout très mendelssohnien, était agréable à l'oreille et le côté populaire voulu de certains rythmes faisait croire à une personnalité.

Actuellement, le succès de la musique de Grieg n'est plus aussi éclatant ; non pas que la valeur des œuvres ait changé ; mais les influences ont diminué. Nous aussi, nous faisons de la musique plus simple et le talent considérable des musiciens de ces dix dernières années nous rend plus difficiles.

Il est certain que nous nous figurions la musique populaire norvégienne un peu différente de celle de Grieg. Ses petites formules, avec leurs jolis grupetti, ce semblant de « Ranz des vaches » peut aussi bien convenir à n'importe quel paysage de montagne ; aussi bien les Vosges que la Forêt Noire ou même l'Auvergne ; mais vraiment les sombres fiords, les immenses glaciers, le soleil de minuit, les aspects grandioses et terrifiants des mers arctiques ont besoin d'une musique un peu plus titanesque. Un pays, avons-nous dit, se peint presque entièrement dans ses œuvres d'art : toutes les sonorités de

la tétralogie seraient à peine suffisantes pour synthétiser de semblables aspects de nature. La musique de Grieg ne peut donc pas être prise comme type de la muse populaire de son pays.

Il serait pourtant profondément injuste de ne pas lui reconnaître du mérite. Si ses compositions importantes sont peu travaillées et sentent l'improvisation, il est indéniable que les idées sont jolies et gracieuses ; si les développements sont à peu près nuls, la tenue des morceaux ne manque pas d'habileté.

Quant aux Lieder, mêmes qualités et mêmes défauts ; et sur les quatre principaux qui se chantent encore souvent, trois ont une certaine valeur.

Le plus connu : « *Je t'aime!* » est, bien entendu, de beaucoup le plus inférieur. C'est du très mauvais Schumann, avec une petite réminiscence gounodienne ; il se rapprocherait plutôt de quelques mélodies modernes italiennes, de Denza, par exemple.

La « *Berceuse* », d'une jolie écriture vocale, plus mélancolique que dramatique, avec de très gracieuses modulations et un rythme d'angoisse poétique.

Les deux seules vraiment très-jolies mélodies de Grieg sont « *la Jeune Princesse* » et « *la Chanson de Solweig* ».

La première, ballade dans la manière de Uhland, réalise le type absolu de la personnalité du compositeur : Fraîche ligne musicale, délicate modulation, accompagnement imagé et très simple. C'est un Lied tout à fait charmant et qui justifie la réputation de son auteur. De même que dans *la Chanson de Solweig,* le caractère mélancolique est très accentué, les chutes finales sont fines, les harmonies soignées, les changements subits de majeur en mineur et réciproquement, donnent une jolie teinte de poésie à l'ensemble.

Grieg est pourtant le représentant le plus intéressant de l'art musical scandinave. D'autres compositeurs ont du mérite : Sinding, Swendsen, etc., mais, chez eux, les défauts et les qualités de Grieg se retrouvent, sans que leur personnalité soit aussi accusée.

L'ÉCOLE RUSSE

Quelle différence entre ces imitateurs de l'art allemand, et la jeune école russe qui, depuis vingt ans et plus, s'affirme si brillante, si spéciale, et dont l'art a une indépendance si curieuse !

Quatre grandes figures se détachent avec un relief extraordinaire : RIMSKY-KORSAKOFF, BORODINE, BALAKIREV, et surtout MOUSSORGSKI.

Tous puisent leur inspiration dans les chants populaires de leur patrie, dans les rythmes curieux des pays d'Orient, dans les légendes primitives de leur race et surtout, et, avant tout, dans la nature sauvage, désolée, de certaines parties de la Russie.

L'âme d'un peuple parle vraiment là par sa musique ; musique, tour à tour violente, amoureuse, languissante, sauvage ou mélancolique.

Ces quatre grands artistes, malgré la presque similitude de leur inspiration, ont une personnalité

très tranchée, très intéressante et qui mériterait une longue étude. Leur œuvre est très complète, très belle. Toutes les branches de leur art leur sont familières ; et, si, chez Rimsky-Korsakoff, chez Borodine et chez Balakirev, le Lied n'est traité qu'accidentellement, chez Moussorgski, au contraire, il tient la première place, une place si curieuse, si personnelle, si inattendue que nous devons en parler d'une manière plus développée.

Glinka, le premier, avait créé l'école russe en s'inspirant du chant populaire ; mais l'influence de Meyerbeer est tellement frappante dans ses opéras et l'écriture musicale en est si inférieure, que, quoique novateur, son nom devait être forcément éclipsé par ses successeurs.

L'orientalisme de Rimsky est le plus brutal, j'oserai dire, le plus *éloigné*. C'est presque de la musique asiatique ; de longues mélopées un peu dures, souvent violentes. C'est, d'ailleurs, le plus brillant orchestreur de la Russie. Ses poèmes symphoniques ont un éclat, une vie incomparables. Les thèmes populaires qu'il développe sont souvent vulgaires ou banals ; mais leur arrangement est toujours brillant, sonore, personnel.

Dans sa musique, on entend tour à tour, les cris des soldats, le galop des chevaux, la violence des baisers, des sanglots de femmes, des voluptés

terribles ; on aperçoit des couchers de soleil fulgurants, des plaines brûlées, des montagnes ravagées ; toute une évocation des *Mille et une nuits* pêle-mêle, avec un mouvement et une couleur des plus curieuses.

Quant à ses mélodies, elles sont forcément moins intéressantes. Ce sont pour la plupart des phrases traînantes, avec quelques fioritures sans rythme précis ; vrais chants arabes, dont la saveur réside surtout dans l'exotisme.

L'Orient de Borodine est différent. Il n'a pas vu la violence des ciels trop éclatants, la sauvagerie et la cruauté des combats ; au contraire, il chante les nuits étoilées, les amants épris, la nature calme et triste, la poésie des ombres longues dans les doux crépuscules, la mélancolie des steppes. Lui aussi, orchestre d'une manière admirable ; mais il cherche moins les sonorités violentes et brutales, qu'un charme un peu brumeux et enveloppant.

Ses Lieder, peu nombreux, ont également ce mystère et cette intimité. Ses harmonies ont une extrême délicatesse, une douceur exquise. Sa belle mélodie, *La Reine de la mer*, est parmi les plus délicieuses productions de la musique russe actuelle, d'une tendresse pénétrante, d'une grande personnalité et d'une facture parfaite.

Les délicieux fragments du *Prince Igor*, qui peuvent parfaitement être chantés au concert, ont aussi ces jolies qualités de distinction, de grâce et d'élégance, avec ce côté languissant très spécial aux mélodies orientales.

Quant à Balakirev, son œuvre mélodique est moins importante. Lui aussi, se sert des thèmes populaires ; mais sa technique a une personnalité plus rude. Il ne craindra pas les harmonies heurtées et les violences d'écriture pour arriver à un résultat. Et pourtant, ses Lieder sont de beaucoup les moins intéressants de la jeune école russe. L'inspiration est plus banale et se rapproche des procédés allemands ; les accompagnements sont inutilement difficiles et compliqués, et on ne peut éprouver qu'une profonde déception en étudiant ces mélodies si différentes des autres œuvres du même compositeur, dont l'originalité est nettement marquée.

Venons maintenant au plus curieux des artistes russes : Moussorgski, mort en 1881.

D'abord est-ce bien un musicien ? Ses procédés si spéciaux permettent quelquefois d'en douter. Il est avant tout un réaliste, aussi bien comme musicien, que comme poète. — Le caractère non

défini de sa musique l'a quelquefois fait comparer à M. Debussy ; mais, c'était avoir peu approfondi les œuvres de ces deux maîtres, que les avoir opposés l'un à l'autre.

Si M. Debussy use de certains procédés qui arrivent à donner une forme particulière à son écriture, et qui la fait souvent ressembler à une déclamation rythmée, il reste toujours un musicien très habile et très pur.

Moussorgski cherche plutôt à rendre, par des sons, des impressions plus ou moins fugitives ; il veut se rapprocher le plus possible de la réalité. Sa manière est très difficile à expliquer clairement. Un exemple fera mieux comprendre que n'importe quelle théorie.

Dans *La Chambre d'enfant*, il dépeint la vie du très petit enfant avec ses petits chagrins, ses petites joies. Il le décrit, jouant avec un cheval, se disputant avec sa nourrice, pleurnichant, riant, s'arrêtant tout à coup pour faire les questions les plus saugrenues et reprenant ses jeux de nouveau.

Moussorgski, sans créer, comme Schumann, un air ambiant autour de la vie enfantine, a traduit littéralement chaque cri, chaque pleur, chaque question, avec la sonorité différente de la voix de l'enfant. De temps en temps, il fait intervenir la mère ou la nourrice ; et leur voix est alors notée

d'une façon plus grave, plus pondérée ; puis l'enfant reprend ses phrases hachées, sans suite, sans lien apparent. Ce sont plutôt des tableaux musicaux que de vrais Lieder, et cette puérilité peut sembler insupportable à beaucoup. Pourtant, l'effet est très bizarre, très original et arrive presque à donner une impression d'art.

Cette recherche de notation de la voix humaine est un des côtés les plus curieux du talent de Moussorgski. Il écrivait lui-même, cite M. d'Alheim : « L'art est le moyen de converser avec les hommes. Partant de ce principe que la parole humaine est soumise à des lois musicales, je vois dans la musique, non seulement l'expression des sentiments au moyen des sons mais, surtout, la notation du langage humain. »

Une autre mélodie de lui, extrêmement intéressante, est *La Chanson de l'innocent*. C'est une vague récitation, sans rythme, sans silence, des mots et des mots déclamés, ou plutôt parlés, sur des notes graves. C'est la plainte de l'innocent, implorant l'amour et la pitié d'une jeune fille. Il est impossible, je crois, de rendre une impression plus tragique, plus lamentable que ce chant, où le métier n'existe pas, et qui arrive à la plus grande intensité, uniquement par une monotonie déchirante.

Que la musique de Moussorgski soit séduisante

et réponde à ce que nous voulons trouver en art; qu'elle soit une musique belle de forme et d'écriture, là n'est pas la question. Moussorgski n'est pas, à proprement parler, un musicien ; c'est un grand poète et qui se sert des sonorités, pour exprimer plus violemment les grandes pensées qui le torturent.

Son âme est lamentablement désespérée; c'est le chantre de la douleur, de la misère, du drame, de la mort. Il ne cherche pas les côtés philosophiques et mystérieux des idées qu'il exprime ; il peint, telles qu'il les voit, les douleurs humaines. Il fera chanter les pauvres avec leur misère, les mourants avec leurs souffrances et il chantera lui-même la mort réaliste, non la mort, néant de tout, la mort dans sa noblesse, avec son calme et ses espoirs ; mais la mort violente, féroce, avec ses déchéances, avec son épouvante, avec les cris et les larmes de l'entourage, avec l'horreur des ensevelissements.

C'est dans les extraordinaires *Danses et Chansons de la Mort,* surtout dans le *Trépak* (*la Mort et le Paysan*), qu'il est d'une personnalité étonnante.

La musique de Moussorgski ne connaît pas la ligne mélodique pure. La phrase se modifie indéfiniment sans souci de l'harmonie générale. Les

notes montent, descendent avec les intervalles les plus inattendus, les plus bizarres, uniquement pour laisser une justesse absolue à la déclamation, sans préoccupation d'une mélodie affirmée.

De même, pour le rythme ; chez lui, la mesure est inconnue.

Dans une même mélodie, on trouve couramment quatre ou cinq changements de rythme, des mesures à deux, à trois, à cinq temps ; les barres de mesure ne sont placées que pour faciliter la lecture musicale ; car, si nous trouvons des mesures de deux, trois et cinq temps, nous pourrions aussi bien en trouver de quatre et de six.

C'est cette liberté de rythme et de déclamation qui a pu quelquefois faire comparer la musique de Moussorgski, à celle de M. Debussy ; mais chez M. Debussy, cette imprécision est *voulue* musicalement. De temps en temps, l'oreille peut se reposer sur un temps fort plus ou moins accentué, ou sur une cadence esquissée, tandis que, chez Moussorgski, la préoccupation musicale n'existe jamais. Il ne s'agit pour lui que de phrases déclamées, rien de plus. C'est donc dire encore une fois que la technique de Moussorgski est toujours absente de ses œuvres. Non seulement, il ne développe jamais un thème, mais il ne comprend pas que les autres artistes ne pensent pas comme

lui. Ce sont des « mathématiciens », dit-il [1].

De même pour l'écriture harmonique. Elle est en dehors de toute règle; mais, peut-être à cause de cette manière de procéder, elle est toujours intéressante et curieuse.

Moussorgski est, en résumé, une très grande personnalité. Je ne crois pas qu'il ait laissé d'école, même pas d'imitateurs. Sa franchise l'a sauvé de la puérilité et il est arrivé à une formule d'art sincère, tandis que des disciples seraient tombés presque à coup sûr dans le ridicule.

Il nous reste à parler plus longuement du génie le plus incontesté : de Schubert.

Seul, il a résumé l'œuvre lyrique de ses prédécesseurs en l'élargissant, en lui donnant un essor inconnu, une forme plus définitive. Son inspiration s'est attachée à tous les sujets, et il a ouvert véritablement une voie nouvelle à toute la pléiade de musiciens qui l'ont suivi dans cette forme très particulière de la musique vocale.

Son influence est considérable sur les compositeurs de Lieder; et tous, même ceux qui semblent s'en être le plus affranchis, inconsciemment, subissent cette empreinte.

1. Cité par M. C. Bellaigue.



LES LIEDER DE SCHUBERT

LES LIEDER DE SCHUBERT

SCHUBERT

Le plus grand de tous, le maître, c'est Schubert. Son œuvre immense, dont nous avons déjà parlé en racontant sa vie, mériterait une étude plus approfondie que les limites de ce livre ne nous le permettent.

Sa fécondité prodigieuse, son inspiration inlassable, sont toujours un motif d'étonnement.

Tout, chez lui, était matière à mélodie. Il lisait deux fois une poésie et, immédiatement, il improvisait. Cette hâte d'ailleurs, se fait souvent sentir dans ses premières œuvres et pourtant, dès le début, quelle maîtrise prodigieuse !

Un seul exemple suffira à caractériser ses débuts si stupéfiants. A dix-huit ans, le 19 octobre 1814, il compose *Marguerite au rouet,* chef-d'œuvre de toute beauté, où tout est réuni : justesse d'expression, mélodie, drame, modulation savante, jusqu'au point d'orgue (*sein kuss*), si pathétique, et qui est, à lui seul, une trouvaille de génie. Et quelle belle écriture vocale!

En 1815, des amis lui montrent *Erlkönig* de Goethe. Il le lit trois fois, l'écrit immédiatement, et le soir même, l'apporte au Stadtconvickt. Il le chante lui-même, le fait redire par Holzapfel, au milieu de l'auditoire fanatisé.

Cette année 1815 fut d'ailleurs une des plus fécondes de Schubert, comme compositeur lyrique. (Le 15 octobre, il composait sept Lieder et le 19, quatre autres.) Ce fut aussi celle qui marqua ses progrès les plus saillants. Il cherchait à maîtriser son inspiration, à lui donner une forme plus pure, une écriture plus soignée; et on peut s'apercevoir que, de jour en jour, Schubert devient plus habile, plus libre, plus audacieux.

En 1816, sa maîtrise fut alors complète. Même dans les dernières années de sa vie, 1827 et 1828, il n'atteignit pas pareille apogée.

D'après le mot de Schumann : « Cet artiste si appliqué, le musicien des temps futurs, petit à

petit, finira par mettre toute la littérature allemande en musique, » cette critique fut celle de beaucoup de ses admirateurs, croyant que, poussé par son génie, il prenait au hasard de ses lectures. Rien pourtant n'est moins vrai ; Schubert choisissait ses poésies avec le goût le plus raffiné, laissant même de côté les strophes qui ne lui semblaient pas suffisamment esthétiques. (Exemple : la dernière strophe de Schobart, dans *La Truite*.)

Il adoucissait ou durcissait de la manière la plus habile, les expressions qui ne lui paraissaient pas exactes et toujours, littérairement. Il le dit lui-même à son ami Anselme Hüttenbrenner qui louait le choix d'une poésie : « Oui, quand le poème est bon, il engendre toujours quelque chose de bien : les mélodies surgissent et c'est une véritable joie. Par contre, avec un mauvais poème, impossible de démarrer. On se torture indéfiniment et il ne sort que des choses insignifiantes. J'ai déjà refusé beaucoup de poésies qu'on cherchait à m'imposer... »

Un autre de ses contemporains, Bauernfeld, écrit de lui : « Ses études ne s'élevèrent jamais plus haut que la moyenne du Gymnasium. Pourtant, il goûtait beaucoup la littérature : les poèmes les plus variés de Gœthe, Schiller, W. Muller, Seidl, Mayerhofer, Walter Scott, Heine, prenaient une nouvelle force et une nouvelle vie en passant par

son interprétation musicale qui venait de la profondeur de son sentiment et de son âme de poète. Il lisait souvent et transcrivait dans son journal, des extraits d'écrits historiques et philosophiques, mélangés à ses propres pensées et à ses appréciations sur les artistes et les œuvres d'art ».

En résumé, il mit en musique les œuvres de 85 poètes ; et son choix si éclairé montre bien la profonde connaissance qu'il avait de leur valeur littéraire.

Gœthe arrive le premier avec 84 poésies, puis Schiller avec 46, Wilhem Muller 44, Matthisson 28. Holty 23, Kosegarten 22, Körner 13, Claudius 12, Ossian 9, H. Heine 6, seulement. Et à tous ceux-ci, il faut ajouter les nombreuses œuvres de ses amis et camarades du Convickt qu'il entreprit de mettre en musique, Mayerhofer, Grillparzer, Bauernfeld, Hell, Spaun, etc. Il ne se servit jamais que d'une seule de ses propres poésies (*Départ d'un ami*) (1817) [1].

Il choisissait, comme nous l'avons déjà dit, ses poèmes avec le plus grand soin, prenait même la peine de recopier les poésies qu'il trouvait au hasard de ses lectures, quitte à s'en servir plus tard.

Tout le centre de l'Europe, Allemagne et Autriche, était, en 1815, en proie au grand mouve-

1. Heuberger.

ment romantique commencé au XVIIIe siècle par Lessing, puis développé par Herder, pour enfin arriver à son apogée avec Gœthe.

Gœthe, le génie le plus colossal du début du siècle, qui touche à tous les genres, qui, partout, est sublime. Nous ne pouvons mieux faire que de citer intégralement ce passage du beau livre de M. Schuré, dans son *Histoire du Lied* :

« L'Allemagne cherchait son génie : Gœthe le lui révéla. Ce n'est pas en vain que deux mille ans de culture avaient passé sur elle ; le fils du patricien de Francfort en hérita. L'antique et sérieuse Germanie, la chevalerie mystique du moyen âge, la Réforme, la Renaissance et la philosophie moderne lui soufflèrent leur esprit et trempèrent le poète prédestiné de leur baptême de feu. Fort de ces voix intérieures, il put dire à sa patrie : « Tu ne « connais pas ton âme et je vais te la montrer. » Il ne le fait pas en théories abstraites, mais en œuvres vivantes. C'est ainsi que, poète lyrique, il ressuscite le vrai Lied. »

Le souffle intense de vraie poésie qui anime toutes les œuvres de Gœthe, — nous ne voulons pas parler ici de ses œuvres de longue haleine et philosophiques — devait emporter fatalement l'âme et le cœur de toute la jeune génération qui se sentait vivre par sa voix.

C'est le vrai poète qui chante avec le fond de ses sentiments. Il écrit parce qu'il est sincère et, si la forme est impeccable, elle est pourtant primesautière; il sait faire partager son émotion, sans se préoccuper de l'effet.

Il a chanté tout ce qui était susceptible de l'être : les champs, la nature, les ruisseaux, les fleurs, l'air pur, l'amour violent, emporté, les étoiles.

Toutes ses impressions personnelles se reflètent dans ses vers — et avec quelle poésie profonde! — On est brûlé par la flamme générale qui s'en dégage. Dans les plus petites pièces, comme dans les plus grandes, cette ardeur nous excite, nous transporte dans les régions les plus élevées. Nous ne vivons plus. Il nous entraîne à sa suite; nous rêvons avec le poète, nous pleurons avec lui, nous partageons ses joies, ses extases, et nous le bénissons des joies qu'il nous cause.

On peut dire que Schubert s'imprègne des poésies de Gœthe, avant tout, et son œuvre entière en est inspirée.

Schubert était vraiment le musicien digne de mettre en musique les Lieder de Gœthe.

Comme chez le poète, la vie nouvelle de l'Allemagne agit sur lui et l'exalte. Il profite des enseignements du passé; il trouve, dans l'œuvre de Gœthe, la forme rêvée par lui et son cœur répond à l'appel

du maître. Chez lui aussi, la muse est primesautière. Il compose parce qu'il est ému. C'est son âme qui chante et ses mélodies ne sont que le reflet de son émotion. Il est inspiré comme Gœthe, par la nature triste ou gaie, par les fleurs, les champs, la verdure.

Il sent la profondeur et le symbole des ballades de la vieille Germanie, et il y voit autre chose que les paroles énoncées. Ses cris d'enthousiasme montent jusqu'au ciel et nous ne pouvons qu'être émus jusqu'au fond de l'âme, par la tristesse et le désespoir de son âme torturée.

Il serait très intéressant d'étudier plus particulièrement, dans l'œuvre de Schubert, les mélodies qui ont été inspirées par les poésies de Gœthe. Nous avons dit qu'il se servit de quatre-vingt-quatre poèmes du *grand païen* [1] et ses autres Lieder, mélodies populaires, ballades, etc., se rapportent tous à des genres que Gœthe a illustrés d'une manière définitive. Gœthe est vraiment le résumé de la poésie allemande du commencement du siècle, et tous les poètes de cette époque l'ont plus ou moins imité, excepté pourtant Schiller, qui, dans sa forme froide et classique, a gardé sa pure personnalité.

Les mélodies de Schubert ne doivent pas se

1. *Der grosse Heide.*

classer par ordre chronologique. Ceci, contrairement à ce qui se fait d'ordinaire, pour l'œuvre des autres compositeurs. Presque à ses débuts, à dix-huit ans, sa forme musicale, sa prosodie, la richesse de ses harmonies, la pureté et la grandeur de son inspiration, sont tellement définitives qu'il ne fera pas mieux au dernier jour de sa vie. Il touche à tous les genres avec le même succès.

Il est donc plus intéressant d'étudier l'œuvre de Schubert, d'après la forme musicale qu'il a donnée aux poésies qu'il a mises en musique.

Ses Lieder peuvent être ramenés à trois catégories :

Ceux que la *mélodie populaire* a inspirés et qui ont un *caractère descriptif et pittoresque*, les *ballades* et les *mélodies historiques* et enfin, en troisième lieu, les *Lieder philosophiques et dramatiques*.

Des volumes entiers ne suffiraient pas, si nous voulions analyser toutes les mélodies de Schubert. Il en a composé six cent quatre dans sa courte vie, et, forcément, à cause de sa jeunesse et à cause aussi de la rapidité de ses conceptions, toutes ne sont pas également à admirer. Dans toutes, on trouve des cris merveilleux, des phrases qui sentent le compositeur de génie ; mais, à côté de beautés de premier ordre, on s'aperçoit souvent que l'ins-

piration n'est pas assez châtiée, que l'écriture est inintéressante, la prosodie, pas très exacte. Elles dénotent une hâte, un besoin impétueux de produire, et elles ont pourtant une fleur de jeunesse attirante, à cause même de cette grande spontanéité.

Mais ces mélodies inégales, si curieuses à étudier pour l'artiste et même pour le chanteur, le sont moins pour le critique qui ne doit s'attacher qu'aux œuvres définitives, celles où la personnalité du créateur s'affirme dans sa note réelle, dans sa couleur absolue, et qui doivent servir de modèles pour les disciples et les admirateurs à venir.

Etudions donc, dans l'œuvre de Schubert, les mélodies qui réunissent le plus parfaitement ses qualités dominantes et dont la forme, l'écriture et l'inspiration ne laissent rien à désirer.

Aussi bien, celles que nous choisissons serviront de types pour un grand nombre, qui peuvent se grouper dans les trois catégories dont nous parlons plus haut.

LIED POPULAIRE

En intitulant une série de mélodies de Schubert, *Lied populaire*, il n'est pas du tout question que Schubert se soit servi de thèmes anciens, recueillis dans le peuple et que, par son habile et originale harmonisation, il ait rendus si personnels qu'on puisse les croire presque sortis de son imagination. Il n'en est rien ; les mélodies populaires de Schubert ont ce caractère spécial, par la simplicité de leur forme, par le peu de recherche de leurs accompagnements, d'être assimilables à des chansons.

Elles sont gaies, fines, adaptées aux paroles, d'une exquise naïveté.

L'émotion, la sincérité sont les qualités dominantes de la mélodie populaire; la franchise du rythme aussi, qui permet de se souvenir plus facilement des airs entendus. C'est cet ensemble que les mélodies de Schubert réunissent si parfaite-

ment, et c'est un des côtés les plus originaux de l'œuvre vocale du compositeur.

Schubert, nous l'avons déjà dit, était un grand amoureux de la nature; il aimait la verdure, la campagne. Son esprit impressionnable et tendre lui faisait sentir tout le charme des prairies, des ruisseaux ombragés, des plaisirs champêtres. Son origine paysanne le ravissait, et il fut le chantre charmant et ému des impressions douces de la nature.

Dans l'analyse de ses autres œuvres plus philosophiques et plus profondes, nous verrons combien la nature sombre et sauvage agissait sur lui. Plus de douceur, des violences; plus de larmes d'attendrissement, des cris de passion. Son âme est désolée, ravagée, telle que la nature qui l'entoure. Il sent son cœur glacé comme le ruisseau desséché; ses cheveux sont gris comme les arbres sous le givre; le pâle soleil d'hiver n'éclaire plus que sa douleur, et son âme est sombre et froide comme le ciel sans étoiles.

Actuellement, nous ne nous occupons que des chants gracieux, légers, inspirés par des paroles fines, gaies, quelquefois émues, mais toujours simples, et n'impliquant pas de profondeurs philosophiques.

Quand les poésies exigent un accent plus dramatique, il le trouvera avec simplicité, et l'émotion

sera douce, poignante, peut-être plus profonde qu'avec de grands cris. Mais ce sera un peu comme les sentiments du peuple ; il souffre, il pleure, il crie ; mais la vie lui est difficile, pénible, rude souvent, et il n'a pas le temps de trop psychologuer sur lui-même.

Le type le plus parfait de ce genre de mélodies de Schubert, est le cycle de la *Belle Meunière*, paroles de W. Muller.

Le poète Stägeman, raconte le docteur Friedländer, dans sa petite brochure *Histoire des Lieder de Müller*, vivait dans la même maison qu'un groupe de jeunes artistes, Wilhelm Müller, les Hensel, sœur et beau-frère de Mendelssohn, et quelques autres. Ils eurent l'idée de faire un poème en plusieurs chants, d'après les surnoms qu'ils s'étaient attribués. Hedwig Stägeman était la meunière Rose, W. Müller, le meunier et Hensel, le chasseur. Müller mit une forme plus complète à l'ébauche de ses jeunes amis, écrivit dix-neuf autres Lieder, plus un prologue et un épilogue, et l'ensemble du cycle, commencé en 1818, fut terminé seulement en 1821. Il est certain qu'au point de vue musical, ces charmantes petites poésies si simples, si émues, devaient forcément inspirer un compositeur. Déjà Ludwig Berger, le musicien du petit cénacle Stägeman l'avait tenté, mais la gloire d'avoir

interprété le poète d'une manière idéale, revient à Schubert.

Allant un jour voir le chanteur Radhartinger et ne le trouvant pas, il feuilleta les poésies de Müller qui se trouvaient sur le piano, emporta le volume et écrivit le lendemain à Radhartinger en s'excusant : « J'ai mis le petit livre hier dans ma poche. Son charme me plaît. Je composerai certainement sur ces poésies et j'ai déjà écrit trois mélodies. »

Quelque temps après, Schubert tombait malade, et les derniers morceaux de la *Belle Meunière* furent composés à l'hôpital.

Le sujet de la *Belle Meunière* est très simple et très touchant.

Un jeune ouvrier meunier, ayant terminé son apprentissage, quitte son maître et suit le cours du ruisseau qui a été jusque-là son confident et son ami. Où ses pas vont-ils le conduire? Il l'ignore. Mais, tout à coup, il aperçoit un moulin dans la verdure; et surtout, la fille exquise du meunier dont les doux yeux font battre son cœur. Il entre dans la maison, offre sa bonne volonté et est embauché. Il cherche alors par tous les moyens possibles à montrer son amour à la belle meunière . C'est une aubade, des fleurs sur la fenètre, un ruban vert, emblème de l'espérance. Enfin, ses vœux sont couronnés et la

bien-aimée est à lui. Mais, que de tristes pressentiments ! La meunière est coquette et prend plaisir à la conversation et aux galanteries du beau chasseur, qui descend de la montagne. Elle oublie vite l'époux aimé, « le pauvre homme blanc », et se donne toute à son amour nouveau. Le meunier désespéré, voulant cacher sa peine, prend encore une fois pour confident, le ruisseau qui avait été l'ami de la joie et de l'espoir. Il écoute la voix consolatrice et comprend que la mort seule le délivrera des chagrins et des traîtrises d'ici-bas. Le ruisseau le berce alors doucement, en lui répétant que toutes ses peines sont finies. — Le calme est à jamais entré en lui.

Ce poème est délicieux d'émotion simple. Il est extrêmement complexe et Schubert en a fait un chef-d'œuvre exquis de grâce attendrie.

Il n'y faut pas chercher de grandes profondeurs philosophiques, des accents déchirants et brutaux. C'est une âme faible, douce, amoureuse qui parle.

Les premières mélodies, toutes gaies, toutes tendres, sont traitées un peu comme des chansons sans recherche, avec des accompagnements très simples. Le côté populaire y est très nettement indiqué. C'est un paysan qui chante, et rien de plus. Musicalement aussi, les idées sont claires, nettes,

pas très distinguées, mais fraîches, joyeuses et tendres.

La seconde, *Wohin*, est un pur chef-d'œuvre de légèreté et de jeunesse. *Neugierige* aussi, est une des mieux venues, très allemande et d'un sentimentalisme délicat. Puis l'*Aubade*, les *Fleurs du meunier* et *Pluie de larmes*, dont la deuxième strophe mineure fait déjà pressentir les tristesses qui attendent l'amoureux.

A partir de *Elle est à moi*, les accents changent ; le paysan disparaît pour faire place à l'homme de toutes les époques et de toutes les classes. Les douleurs de l'amour méconnu sont les mêmes pour le fils de meunier ou le fils de prince, et *La Belle Meunière* commencée si simplement se termine d'une manière beaucoup plus profonde et tragique. La forme mélodique change peu. C'est toujours la même ligne simple, les accompagnements aussi peu surchargés ; mais cette ligne mélodique a des accents déchirants dans leur sobriété, et une ou deux modulations dans l'accompagnement vous vont à l'âme et vous mettent les larmes aux yeux.

Il est impossible d'entendre, sans être ému de la façon la plus intense, les trois suivantes :

La Bonne Couleur. — Celle-ci, belle comme la plus belle mélodie de Beethoven, si noble, si pure, si désolée ! Presque rien qu'une mélodie soutenue

par quelques accords, et deux modulations en si mineur et en si majeur.

La Mauvaise Couleur. — Plus dramatique, emportée. Un cri de passion avec un rappel de la phrase du chasseur qui justifie ce violent désespoir.

Fleurs jetées. — Plus calme. De la mélancolie surtout, une douce tristesse, de la résignation. Puis, la fin délicieuse en majeur, avec l'espoir que la bien-aimée se souviendra, qu'elle pleurera et qu'elle finira par comprendre combien le pauvre meunier l'aimait.

Ces trois mélodies sont d'un sentiment si beau, si noble, qu'elles suffiraient, à elles seules, pour faire la gloire de Schubert.

La personnalité du compositeur s'y affirme de la manière la plus éclatante. C'est nouveau de forme, d'écriture. Seul, Beethoven, dans *la Bien-aimée lointaine,* avait déjà fait pressentir tout ce qu'un homme de génie pouvait mettre dans quelques poésies bien comprises et bien interprétées. Mais, comme il était loin de cette poésie, si vraie, si émue, si sincère, qui fait de ce petit cycle, le drame le plus complet et le plus poignant qui soit !

Après cette analyse détaillée de ce poème qui est un modèle de l'art pittoresque et simple de Schubert, il nous reste à parler des mélodies qui

se rapportent à la chanson populaire, et de celles qui chantent uniquement la nature, avec son charme, sa grâce et sa poésie.

Beaucoup sont célèbres et elles ont plus vulgarisé leur auteur, malgré leur peu d'intérêt relatif, que ne l'ont fait les belles mélodies, si dramatiques et si profondes, dont nous nous occuperons plus tard.

Parlons des trois plus connues : *Le Solitaire*, *la Truite* et *la Rose dans la lande*.

Le Solitaire ou *les Grillons*. — Le rythme seul de cette charmante mélodie, si net, si franc, est déjà une trouvaille. L'effet réside dans l'accompagnement en imitation avec le chant. On retrouve, dans beaucoup de mélodies de Schubert, cette forme légère de *gruppetti* ou de doubles notes. La phrase musicale s'y affirme et le rythme gagne en précision.

La Truite. — Les documents manquent sur la genèse de cette mélodie, plus connue par le quintette avec piano qui en est inspiré. Schubert s'est servi de la phrase complète pour le troisième morceau, le thème avec variations. — Ce n'est qu'une chanson très légère, mais l'accompagnement est assez recherché pour que le côté populaire soit moins apparent ; et la troisième strophe est traitée musicalement d'une maniere un peu différente des

deux précédentes. C'est une mélodie très fraîche surtout, et l'accompagnement monotone lui donne une grâce très particulière.

La Rose dans la lande (Heiden Röslein). — Cette petite poésie de Gœthe est extrêmement populaire en Allemagne et est actuellement encore chantée dans toutes les écoles, avec la musique de Schubert, un peu modifiée. C'est certainement, dans le genre gracieux, facile, une des mélodies les plus réussies de Schubert, une des plus délicates de grâce et d'esprit. Aucune vulgarité, malgré son mouvement rapide et ses trois couplets semblables.

Combien d'autres belles et gracieuses inspirations peuvent se rattacher à ces trois dernières! Les grandes qualités de Schubert, les idées primesautières, la délicatesse des accompagnements, le rythme très accusé ; voilà surtout ce qui domine.

On y trouve aussi ces changements subits de majeur en mineur qui donnent de l'inattendu et de l'accent à la déclamation. Ce procédé de changement de ton sans préparation est un des moyens les plus fréquemment employés par Schubert. Les mélodies, dans lesquelles il a employé cette manière de faire, sont innombrables, mais c'est certainement dans les mélodies du genre populaire

que l'effet obtenu est absolument parfait. Quand il a trois strophes à mettre en musique, généralement, la troisième débute en mineur et se termine dans le ton majeur initial. C'est d'une jolie mélancolie, et souvent, très émotionnant dans sa grande simplicité de facture. Les exemples sont innombrables : *La Rose, Rire et pleurer*, plusieurs mélodies de la *Belle Meunière* et, souvent encore, dans les phrases d'accompagnement qui précèdent ou qui terminent un morceau.

Dans la *Sérénade*, la modulation est au contraire de majeur en mineur, — fa mineur, fa majeur — puis la voix reprend en mineur. Ces deux mesures de majeur donnent une impression de fraîcheur et de tendresse à cette si belle mélodie. C'est un souffle parfumé dans la nuit.

Une grande particularité à signaler encore dans les Lieder de Schubert : le nombre des tons majeurs employés. Presque toutes les mélodies de Schubert commencent en majeur. De là, vient leur grande franchise d'expression ; les modulations ne se font entendre qu'ensuite et généralement, elles sont de la plus grande sobriété, ne donnant jamais l'impression d'être recherchées ; elles viennent tout naturellement ; il semble toujours que la mélodie soit définitive, et qu'elle n'aurait pas pu être écrite différemment.

La manière de composer de Schubert est très inconnue. Nous avons dit sa puissance de travail et le peu de temps dont il avait besoin, pour mener à bien, l'œuvre entreprise. On s'en rend parfaitement compte en entendant ses mélodies surtout. L'inspiration vient directement de son cœur. Il écrivait comme il sentait, sans se préoccuper si une modulation serait plus ou moins émouvante, et si la forme musicale employée serait plus ou moins nouvelle. Il était certainement inconscient dans beaucoup de cas, et on pourrait dire, comme son grand interprète, Vogl : « Schubert compose dans un état de clairvoyance et de « somnambulisme », par une puissance et une inspiration pour ainsi dire plus fortes que sa volonté. » — « C'est pourquoi, ajoutait-il, on admire de pareilles œuvres, on en jouit avec ravissement, mais on ne les juge pas. » Le baron de Schönstein, dont nous avons déjà parlé, à propos de la vie de Schubert, considérait aussi Schubert comme un voyant.

Il est donc très naturel, que, si la lecture d'une poésie pouvait immédiatement amener chez lui l'idée musicale, le spectacle de la nature devait l'inspirer encore davantage.

Trois mélodies peuvent servir de types de la fraîcheur de son inspiration, en donnant l'impression d'un paysage clair et charmant.

La Barcarolle (*Auf dem Wasser zu singen*), *Message d'amour* (*Liebesbotschaft*) et le *Chant dans la Verdure* (*Lied im Grünen*).

Ces trois mélodies résument bien toute l'œuvre pittoresque de Schubert. Ce n'est pas de la mélodie populaire ; cette fois, il y a une recherche plus voulue dans la forme et dans l'écriture. Le côté musical y est plus approfondi, et l'inspiration, tout en étant aussi fraîche et aussi nette, dénote un effort considérable.

La moins intéressante *Im Grünen*, qui pourrait par sa forme, comme *Liebesbotschaft*, se rattacher aux premières mélodies de *La Belle Meunière*, est pourtant beaucoup plus complète. Elle débute en majeur, — la majeur, — et module sans arrêt de majeur en mineur. La rapidité des paroles, de l'accompagnement, les temps forts très accentués, la finesse de la déclamation, la chute finale si simple et si gracieuse, en font une œuvre exquise de grâce. C'est un ensemble charmant qui résiste à une étude sérieuse.

Liebesbotschaft, un peu dans le même sentiment, est plus réussi encore. La tonalité très élevée de la partie chantée qui se soutient dans les notes claires de la voix ; l'intervalle de dixième de mi à sol, donnent une légèreté, une *fluidité* délicieuse. Et quelles modulations tendres dans la partie mineure, qui

revient si simplement au sol majeur initial, en passant par le joyeux ton de si majeur ! Aucun effort harmonique ; un élève aurait pu écrire cette page, tant elle semble simple. C'est un charmant tableau.

Mais la mélodie à laquelle le mot de *descriptif* peut encore s'appliquer davantage, c'est la *Barcarolle*. Là, l'accompagnement seul, crée déjà une atmosphère enveloppante. Lorsque la voix commence à chanter, le charme a déjà opéré. Comme dans presque toutes les barcarolles, la mesure est à six-huit, mais, grâce aux notes redoublées, le rythme a plus de souplesse. La mélancolie même y semble joyeuse [1] ; la partie vocale fait partie intégrale de la mélodie, ce qui est extrêmement rare chez Schubert. L'accompagnement est indispensable. De tous les Lieder de Schubert, celui-ci est un des plus exceptionnels, un de ceux qui réunissent tout, forme parfaite, richesse harmonique, mélodie délicate, modulations précieuses.

C'est, d'ailleurs, un des plus difficiles à interpréter, car la déclamation ne peut pas aider le chanteur. C'est un ensemble à créer, d'accord avec l'accompagnement, et l'effet résultera de cette parfaite harmonie.

Il faut le chant le plus pur, le plus clair, le plus léger et les plus rares qualités de voix.

1. *Joy of Grief.*

LES BALLADES ET LES MÉLODIES DRAMATIQUES

Tous les pays ont leurs légendes, gaies ou tristes, riantes ou sauvages, légères ou dramatiques. Les générations se les transmettent de bouche en bouche ; chacun y ajoute un peu de son cru et la forme définitive est souvent de la plus émouvante et exquise poésie, puisque l'âme, le cœur, l'imagination d'un si grand nombre, y ont collaboré.

De tout temps, le peuple a cru, aux fées et aux korrigans, en France ; aux ondines, aux elfes, aux gnomes, aux nains, en Allemagne ; aux nixes, aux willis, en Écosse et en Danemark ; aux walkures et aux wikings, en Scandinavie.

C'étaient souvent de douces et bonnes divinités, bienfaisantes aux mortels, gaies, joyeuses, serviables, à qui les aimait ; mais aussi, cruelles, vindicatives, méchantes, sournoises, pour ceux qui n'a-

vaient pas le don de leur plaire. Il n'était pas rare de voir une fée s'éprendre d'un beau chevalier, même l'épouser, telle Mélusine, puis le fuir, dès que l'époux devenait trop indiscret sur les origines de sa bien-aimée ; ou bien encore, une Loreley qui entraînait avec elle, au fond du Rhin, les imprudents trop sensibles à sa voix. Quelquefois, le contraire existait ; et un lutin amoureux d'une belle jeune fille, survenant au milieu d'un bal, l'enlevait, disparaissait avec sa proie, pour ne plus revenir.

D'ailleurs, ces légendes, qui frappaient si bien les imaginations moyenâgeuses, avaient déjà leurs origines, dans toutes les mythologies ; depuis les sirènes et les aventures merveilleuses des dieux grecs, jusqu'aux sombres histoires des géants et des gnomes des vieilles Sagas scandinaves, en passant par les miracles des premiers temps du christianisme, sans oublier les transformations des Genns, dans les littératures arabes.

Le peuple, malgré sa terreur des esprits, leur prêtait toutes les puissances, tous les charmes ; il est donc naturel qu'il s'en soit toujours inspiré dans ses légendes.

La nature même de certains pays les disposait plus favorablement à l'éclosion des apparitions mystérieuses. Les brumes du nord, les cavernes obscures des montagnes, les falaises escarpées,

les forêts profondes, les landes solitaires, les rochers inaccessibles, étaient autant de centres d'opération pour des divinités si terrifiantes.

Il était tout simple que le voyageur égaré, la nuit, dans les vastes plaines de Bretagne, quand le vent de la mer siffle avec furie, sentît son cœur glacé, au bruit seul des pas de son cheval. Son ombre même l'épouvante ; il se souvient des sombres histoires de korrigans, de ces terribles démons qui tuent, égorgent les enfants, dansent le sabbat, la nuit, avec des sorcières, jettent des sortilèges dans les fermes, sur le bétail et sur les récoltes. Il croit les voir, les sent, finit même par être entraîné dans leurs rondes emportées ; et, de retour chez lui, son imagination et sa terreur aidant, il raconte le drame qu'il a rêvé, et une nouvelle légende est créée.

Malgré l'éclosion étonnante des romans de chevalerie bretons, où les fées tiennent toujours une place prépondérante, la France ne compte guère dans l'histoire de la légende. C'est pourtant dans les admirables romans de la *Table Ronde*, dans les récits gallois, dans *Gottfried de Strasbourg*, dans les livres de littérature primitive française, que Wagner trouvera ses héros, Tristan et Yseult, Parsifal, Lohengrin. Et, après lui, combien d'autres compositeurs puiseront dans cette mine inépuisable pour leurs livrets d'opéra !

L'Allemagne et l'Écosse viennent vraiment en première place.

L'Écosse, grâce à son paysage embrumé, à ses lacs tristes et solitaires, à ses grottes profondes où, comme à Fingall, l'eau et les pierres prennent des couleurs tellement fantastiques, qu'on a l'impression d'être dans un palais hanté ; où les brouillards sont si étranges que les arbres, les pierres mêmes, semblent des apparitions.

L'Allemagne, — le Rhin sauvage et sombre, aux îles escarpées, aux rochers couronnés de châteaux imprenables. — La Thuringe et la Souabe, vrais pays de gnomes, avec leurs cavernes, leurs forêts immenses et désertes.

L'Allemagne, avec sa nature sévère, était bien le cadre rêvé pour l'imagination. Ajoutez à cette atmosphère spéciale, l'esprit des habitants, épris d'idéal, de mysticisme, au tempérament rêveur, à l'instruction nulle ; et on comprendra facilement, quelle importance devaient prendre bientôt ces légendes amoureuses, dramatiques, où le mystère et le symbole jouaient un si grand rôle.

Une des particularités des légendes allemandes, c'est le côté très pratique, prêté par l'imagination aux lutins et aux fées. L'Allemand est très complexe ; à la fois sentimental et terre à terre. Il était donc naturel qu'il prêtât ses sentiments et ses

sensations aux petites divinités qu'il sentait vivre autour de lui. Les nains ou lutins sont d'excellents ouvriers ; et Henri Heine raconte que chaque maison avait plusieurs petits kobolds favoris, l'un pour la cuisine, l'autre pour le jardin, d'autres pour les fermes, à l'époque des moissons. Ils demandaient à être aimés, appréciés, et se trouvaient heureux au contact des humains. Mais malheur à ceux qui les traitaient indifféremment ou méchamment! La vengeance arrivait, souvent cruelle. La maison s'écroulait, les récoltes dépérissaient ; et souvent aussi, la mort destructive apparaissant, fauchait tout sur son passage, enfants, fiancées, etc.

En dehors des esprits invisibles peuplant l'air, la terre et les cieux, et auxquels l'imagination populaire prêtait tant de pouvoir, beaucoup de légendes du moyen-âge s'inspirèrent des hauts faits d'armes, victoires et défaites, où le jugement de Dieu et l'élément fantastique apportaient leur quote part. A cette époque de guerres perpétuelles, il fallait bien exalter les courages, en faisant dans les combats une part prépondérante au surnaturel.

Comment les légendes arrivaient-elles au jour et pouvaient-elles franchir le petit cercle où elles avaient pris naissance ? De la manière la plus simple! En Allemagne, chaque baron avait un barde attaché à sa personne. Il improvisait pour toutes les

occasions, avant et après le combat, dans les festins, pour célébrer les naissances, les hyménées et les funérailles. Il chantait la gloire des familles défuntes ; il rappelait la vie des héros passés, leurs exploits ; il célébrait l'amour, le charme de la passion, et appelait les bénédictions des Dieux sur ses auditeurs.

En Écosse, chaque clan avait aussi son barde ; et c'est grâce à la quantité étonnante d'œuvres composées et souvent écrites, qu'il nous en est arrivé encore un si grand nombre.

La fin du XVIIIe siècle allait ramener les esprits vers ces légendes, âme de la patrie, et les poètes exaltés allaient y puiser leur inspiration.

Les idées si nobles de la révolution française avaient eu des signes précurseurs dans toute l'Europe, mais particulièrement en Allemagne. Un souffle nouveau avait passé sur la race. L'Église protestante, qui, depuis Luther, étreignait les hommes, les avait, par sa sévérité, jetés dans une sombre prostration. Tout à coup, comme réveillés en sursaut, les esprits jeunes s'animent, secouent leur torpeur, voient enfin le monde, la vie, sous un jour nouveau et éclatant. M. Schuré, dans son beau livre de l'*Histoire du Lied*, que nous avons déjà cité à propos de Gœthe, fait un tableau des plus intéressants de ce mouvement spontané, de grandeur,

d'affranchissement, de liberté. Il en fait l'historique, en explique les causes, et nous amène graduellement à l'apothéose admirable, que révèle le génie de Gœthe.

C'est alors que les poètes, voulant, dans le passé, trouver des modèles, se prirent d'admiration pour le grands héros de la chevalerie du moyen-âge et, en mêlant aux grands souvenirs des temps primitifs de leur patrie, les délicieux mythes qui avaient charmé ou poétisé l'imagination de leurs ancêtres, ils créèrent, parmi la floraison littéraire grandiose de toute cette époque, une nouvelle forme de poème : la Ballade.

Tous s'essayèrent dans ce genre poétique, charmant et souvent sombre et dramatique, depuis Gœthe, le géant, en passant par Klopstok, Lessing, Körner, Herder, etc., même le solennel Schiller, plus épris pourtant des idées grandes, sérieuses, philosophiques, que de la grâce et de la poésie simple de la muse populaire.

Ces sujets de ballade, si profonds souvent avec leurs symboles mystérieux, d'une forme poétique toujours élevée, d'une délicatesse et d'un charme pleins de fraîcheur, devaient tenter un musicien. On comprend l'impression ressentie par Schubert, à la lecture des ballades de Gœthe. De même que le mouvement intense de l'Allemagne avait éveillé un

écho inconscient en lui, sa nature rêveuse, tendre, son génie musical, devaient lui faire trouver, dans cette forme littéraire, un des côtés les plus admirables de son inspiration.

Il l'a immortalisée ; actuellement, nous ne voyons plus les œuvres légendaires des poètes allemands, qu'à travers la magique interprétation qu'il leur a donnée.

Les deux plus célèbres ballades de Schubert, les plus populaires, et certainement les plus admirables, de forme, d'écriture, de symbolisme, de beauté parfaite, sont : *le Roi des Aulnes* et *la Jeune Fille et la Mort*. Nous parlerons ensuite des autres pièces inspirées du même sentiment : *Le Nain*, *le Roi de Thulé*, *An Schwager Kronos*, les *ballades* de *Schiller*, avant d'arriver à l'étude des *ballades écossaises*.

Le Roi des Aulnes. — Nous avons déjà raconté la rapidité prodigieuse avec laquelle Schubert avait composé ce Lied magnifique. Immédiatement, il devint populaire. Tous le chantent et il est édité dès 1821. Le célèbre interprète de Schubert, Vogl, est sûr d'un triomphe toutes les fois que lui et Schubert le mettent sur un de leurs programmes. Dans leurs voyages en Haute-Autriche, ils arrivent à le chanter en trio, grâce à la fille d'un de leurs hôtes, mademoiselle Pepi von Koller.

Un ami de Schubert, Anselme Hüttenbrenner, compose même une valse sur le thème d'*Erlkönig*; ce manque de goût choque infiniment Schubert, qui écrit, dans la *Gazette de Vienne*, un article très violent destiné à être lu, par l'auteur de cette plaisanterie.

Après la mort de Schubert, ses amis organisèrent plusieurs grands concerts pour payer ses funérailles et un tombeau digne de lui. *Le Roi des Aulnes* figura naturellement sur tous les programmes, et Vogl le chanta au milieu de l'enthousiasme et de l'émotion les plus indescriptibles. Depuis cette époque, il n'a jamais cessé d'être exécuté partout et, souvent, le génie incomparable des autres mélodies de Schubert a été éclipsé par cette ballade si entraînante, si sublime, et j'ose écrire, tellement « à effet ». C'est cet effet sûr que comprit Liszt. Il ne se contenta pas de transcrire avec sa science et son respect si dignes d'admiration, *Le Roi des Aulnes*, pour le piano, il l'orchestra plusieurs fois, chercha toutes les occasions de le faire chanter, et, enfin, il trouva un interprète digne de l'œuvre, dans la personne de Nourrit.

Nourrit, dont l'esthétique fut si parfaite, dont la compréhension, si admirable, dont l'émotion, la sensibilité, la technique avaient un si grand empire sur l'auditoire, Nourrit fut le chanteur rêvé

de toutes les mélodies de Schubert et du *Roi des Aulnes*, en particulier. Il le chanta pour la première fois, à Paris, à la Société des concerts du Conservatoire, en 1838 ; il avait déjà fait connaître aux Parisiens, dans cette même salle de la Société des Concerts, *La Jeune Religieuse*, en 1835.

Qu'est-ce que *Le Roi des Aulnes?*

Une ballade, dans la forme littéraire la plus simple et pourtant, la plus parfaite.

Un tableau descriptif : une nuit d'orage et de tempête, où le vent souffle en furie ; un père chevauchant en hâte avec son enfant malade ; une voix mystérieuse qui sort des buissons et que l'enfant entend dans son délire, voix qui l'appelle, qui lui promet la joie, la douceur, la tendresse ; épouvante de l'enfant qui succombe, dans un cri d'affreuse angoisse. Quand le père est de retour chez lui, il ne peut que constater la fin du drame terrible : la mort de son fils.

Schubert a fait de ce poème un des drames les plus saisissants qui soient, d'une intensité tragique immense, d'une déclamation admirable. Tout y est génial ; depuis l'accompagnement martelé, avec les basses mystérieuses, qui donnent bien l'impression du vent dans les arbres, jusqu'aux séductions exquises des phrases du roi, dont la sonorité

atténuée et la rapidité de la déclamation semblent presque un murmure dans le feuillage. Puis les deux oppositions : les cris d'angoisse de l'enfant répétés trois fois, dans la plus étonnante marche d'harmonie, et les paroles si calmes du père ; et, tout ceci, sans que l'accompagnement perde un seul moment son rythme emporté de chevauchée.

C'est ce rythme impeccable qui est la grande trouvaille de l'interprétation de Schubert. Avant et après lui, des musiciens ont fait ou feront parler plusieurs personnages avec la même voix, mais l'homogénéité n'existera pas comme dans la mélodie de Schubert.

Ici, le drame est unifié dans l'emportement général. Cet accompagnement donne le caractère symbolique nécessaire à la compréhension d'une telle œuvre. Grâce à Schubert, ce n'est plus seulement un enfant malade, perdu de délire, qui meurt dans la nuit, c'est vraiment l'âme humaine éprise d'idéal, qui ne sait quelle route suivre. Les voix d'en haut l'attirent, malgré les difficultés sans cesse renaissantes, les avertissements de la raison et du terre à terre de la vie. Elle veut atteindre ce but suprême, et tel, plus tard, Sollness le constructeur, elle sera brisée par le vertige résultant de son aspiration réalisée.

Il est certain que la tragédie musicale est d'une

telle intensité, qu'il est impossible de ne pas commenter un peu l'idée de Schubert. L'étonnement et l'admiration de Gœthe, à l'audition du *Roi des Aulnes*, prouvent bien que le compositeur avait dépassé l'idée du poète, malgré l'opinion de Schopenhauer qui trouve que l'interprétation de Schubert n'est pas encore assez mystérieuse.

Gœthe ne voulut jamais connaître Schubert. Il était vieux, rêvait, après les agitations de sa vie, le calme et le repos, et comme les vieillards (il avait soixante-seize ans), il souhaitait ne plus voir autour de lui de nouveaux visages. Pourtant, Schubert cherchait par tous les moyens possibles à attirer son attention, et, cela, en pure perte. Dès 1823, il lui dédie trois de ses *Lieder, An Schwager Kronos, An Mignon* et *Ganymède*. Gœthe ne répond même pas. Ce n'est qu'après la mort de Schubert, en 1830, que la chanteuse Wilhelmine Schrœder-Devrient, étant de passage à Weimar, se fit présenter à Gœthe. Naturellement, elle chanta *Le Roi des Aulnes*. Le vieillard alors, se sentit ému jusqu'aux larmes : « Merci mille fois, — lui dit-il, en l'embrassant, — pour cette exécution grandiose ; j'avais déjà entendu cette ballade, mais elle ne m'avait rien dit ; interprétée comme vous venez de le faire, elle devient un vivant tableau. »

Ce mot très descriptif de *tableau* devrait s'appliquer à presque toutes les œuvres de Schubert, et en particulier, à ses ballades. Il suit presque mot à mot les paroles, leur donne une forme pittoresque, intense, en fait des drames complets, et y met dans toutes, un symbolisme attirant.

La Jeune Fille et la Mort. Cette mélodie est au moins aussi simple de compréhension que *Le Roi des Aulnes.* Elle est de plus très courte et est une des plus impressionnantes de Schubert.

Une jeune fille va mourir. Dans son délire, elle sent la mort près d'elle. Elle la supplie avec des larmes de s'éloigner, invoquant sa jeunesse. Une voix mystérieuse lui répond : « Alors, donne-moi la main, toi si belle et si douce, je suis ton amie et je ne viens pas pour te punir. Sois courageuse, je ne suis pas cruelle, viens doucement dormir dans mes bras. » Le côté littéraire n'est guère compliqué et pourtant, le mystère qui se dégage de la très simple déclamation des phrases dites par la Mort, en font une mélodie unique dans l'œuvre de Schubert. C'est le néant absolu, la fin de tout ici-bas, l'irrévocable.

Pas d'effet, quelques paroles murmurées sans la moindre sonorité. Il faut que, dans l'interprétation, passe le souffle de l'infini, de l'au-delà, du mystère, de l'éternité. C'est aussi, bien entendu, une

des mélodies les plus difficiles à chanter. Elle est d'une exécution vocale très grave et les voix de contralti se figurent que le morceau leur est particulièrement destiné. Je crois que c'est une erreur ; il sera impossible à une voix grave, qui appuiera forcément le son sur les notes de poitrine, de rendre l'effet voulu. Une voix voilée, intense, sera beaucoup plus dans le sentiment de terreur qu'on doit chercher à inspirer.

La jeune fille n'entend pas réellement la voix de la Mort, elle la *sent* en elle.

Schubert aimait tellement la belle phrase musicale de *La Jeune Fille et la Mort*, qu'il s'en est servi pour l'admirable adagio du quintette posthume.

Le Nain. —Cette belle ballade, publiée en 1823, fut composée d'une manière curieuse. Schubert, obligé par son éditeur de livrer immédiatement son œuvre commandée, s'enferma quelques heures, malgré la tentation d'une promenade avec des amis, tentation à laquelle il résistait rarement. De cette contrainte, sortit un chef-d'œuvre.

Les paroles sont assez banales et on comprend peu qu'elles aient pu inspirer un musicien. Pourtant, Schubert en a tiré la quintessence du sentiment dramatique. C'est une belle tragédie, et, malheureusement, cette très bizarre composi-

tion est peu connue. Wagner s'en est beaucoup inspiré dans la Tétralogie, et le thème principal est presque identique à celui des nains et d'Albéric ; c'est, en tout cas, absolument le même sentiment. Là, il s'agit d'un gnome méchant, cruel, et qui devient terrible dans sa vengeance.

Sa très belle forme, son écriture très claire, ses développements intéressants, lui font une place prépondérante, dans l'histoire des ballades de Schubert, et, surtout, une de ses qualités essentielles, une juste proportion, permettrait de l'exécuter assez souvent.

An Schwager Kronos. — Une des ballades les plus curieuses, les plus étranges, les plus énigmatiques de Gœthe. Les initiés aux grands symboles du poète allemand sont un peu déconcertés. Que doit-il en être pour nous ! C'est une peinture, je crois, du tourbillon de l'existence, de l'emportement de la vie, à travers les cahots, les épines, même quelquefois, les joies ; mais, la course est si rapide que nous ne pouvons nous arrêter, ni pour souffrir, ni pour aimer. Le but est proche, il nous attend, il ne peut échapper ; et, après un galop furieux, nous arrivons au port, triomphants, espérant la récompense de notre lutte. Au point de vue du rythme, de l'unité, du mouvement, cette ballade est une des plus belles de Schubert. Elle est assez brève

et est tout entière écrite, y compris l'éclat final si brillant de ré majeur, dans une fougue, un entrain, une sonorité, une flamme entraînantes.

Dans l'œuvre dramatique de Gœthe, mise en musique par Schubert, trois morceaux sont intéressants à connaître, à cause surtout, du grand nombre de compositeurs qui se sont attaqués à ce même sujet : les trois fragments de *Faust*. Ce sont plutôt des études que des mélodies définitives, excepté pourtant, la *Ballade du Roi de Thulé*.

Celle-ci est d'une excessive simplicité et serait beaucoup plus à sa place, dans l'étude des mélodies populaires. Elle a tout d'un Lied populaire : le rythme, la mélodie très simple et très claire, l'accompagnement composé seulement de quelques accords, et trois couplets identiques. C'est une vraie chanson.

Les deux autres chants sur des paroles de *Faust*, sont *La Prière de Marguerite,* d'un sentiment juste et assez intense, mais qui sera dépassé magnifiquement par Schumann ; puis la *Scène de l'église*, avec les deux voix de Marguerite et de l'Esprit des Enfers, entrecoupées par les phrases religieuses du *Dies iræ*. Cette scène est vraiment belle et intéressante, d'un beau sentiment, d'une noble déclamation ; les accents sont justes et profonds et le chœur religieux est d'un

grand recueillement. Pourtant, ces trois Lieder ne sont guère que des curiosités, dans l'œuvre de Schubert. Ce sont des documents qui peuvent servir à des études sur les différentes formes musicales, dont la légende de *Faust* a été l'inspiratrice, et, comme toutes les œuvres de Schubert, elles ont des parties intéressantes, curieuses, qui ne laissent jamais les érudits indifférents.

Tout autres sont les ballades de Schiller, dont les deux plus belles : *Die Burgschaft* (la caution), et *Der Taucher* (le plongeur), méritent quelques mots plus approfondis. L'une et l'autre sont plutôt de très longues scènes qu'un Lied. Il est certain que le sujet et les paroles prêtaient à de grands développements, mais, grâce à cela, elles sont à peu près inexécutables.

En France, ce titre de ballade nous déconcerte un peu. Pour nous, la ballade est une légende raccourcie, rythmée, en couplets plus ou moins nombreux, mais assez sobre de développement. En Allemagne, ballade et légende sont une même chose. Les légendes de Schiller sont de longs récits, assez semblables à des scénarios d'opéras, où tout est à sa place : descriptions, dialogues, longues conversations, — avec des demandes et des réponses s'entrecroisant, — états d'âme de nombreux personnages. C'est une large déclamation, où la part

est faite à l'élément mystérieux, et dont le symbole n'est pas toujours très clair.

Schubert, dans son interprétation, suit pas à pas les poèmes ; il fait un tableau pittoresque des descriptions, laisse déclamer largement les personnages, paraphrase leurs sentiments, donne du mouvement et de la vie à l'allure générale et, par une modulation curieuse et émotionnante, souligne le symbole.

Dans les deux ballades que nous avons citées plus haut, les grandes qualités dramatiques de Schubert sont très apparentes. La seconde surtout, *Der Taucher*, est presque admirable d'un bout à l'autre. Malheureusement, elle est trop longue, d'une longueur désespérante. Forcément, le sujet n'est pas d'un intérêt palpitant, les traductions en sont enfantines ; et surtout, l'accompagnement au piano ajoute encore à la monotonie générale. Il a beau être très brillant, très imagé, d'une grandeur et d'une puissance vraiment supérieures ; la sonorité seule de l'instrument et de la même voix, pendant plus d'un grand quart d'heure, est une fatigue pour l'auditoire. Mais, à l'étude, cette seconde ballade surtout, est vraiment de grande et pure beauté. Le passage descriptif des abîmes de la mer est parmi les œuvres les plus parfaitement dramatiques de Schu-

bert. Il y a, dans l'accompagnement, une fougue, une puissance, une intensité de force et de sauvagerie, tout à fait en dehors des limites du Lied. On sent l'orchestre à chaque mesure, et dans cette ballade, il aurait été beaucoup plus utile que dans nombre de mélodies auxquelles il n'a rien ajouté.

Puisque nous parlons des œuvres de Schiller mises en musique par Schubert, citons une délicieuse mélodie, *Thekla* de *Wallenstein*.

Les paroles seules sont si belles, si calmes, si consolantes que, même en les lisant, nous sommes pénétrés de l'idée du repos absolu. La musique de Schubert y est adaptée de manière merveilleuse ; elle n'y ajoute peut-être rien, mais elle est d'un sentiment si doux, elle aussi, qu'il nous est difficile de la séparer du poème. Elle est de la plus extrême simplicité et arrive, par là même, au summum de l'émotion. Je crois qu'il est impossible à l'auditoire de ne pas avoir les larmes aux yeux, par le mysticisme, la religiosité profonde, qui se dégagent de la dernière strophe. L'esprit ou le spectre qui parle, promet la récompense à l'âme qui croira et qui aura aimé sincèrement. « Ose donc errer et rêver, dit-elle ; Dieu te pardonnera, même l'erreur, si ton âme est fière et sincère. »

Cette très courte poésie est bien dans le sentiment général des grandes idées de Schiller. Ar-

tiste, il l'était certainement ; mais son art était avant tout, subordonné à ses pensées. Il ne se servait de la forme poétique que parce qu'il la trouvait plus élevée, pour exprimer la philosophie profonde de ses principes. Il luttait pour l'avenir de la patrie, pour la liberté, pour le mystère de la religion et, malgré la grande inspiration qu'il a soulevée chez Beethoven et chez Schubert, il fut beaucoup moins le vrai poète lyrique que Gœthe devait réaliser si parfaitement.

Avant de passer à l'étude des mélodies philosophiques de Schubert, il nous reste encore à parler de très belles ballades qui eurent une certaine célébrité, célébrité justifiée par leur belle forme, leur belle écriture et aussi, souvent, par les belles idées qu'elles renferment. Ce sont des œuvres très inégales d'inspiration et de lyrisme, dont les sujets poétiques, malgré quelque grandeur, ont souvent nui au musicien. Nous voulons parler des chants d'Ossian et des poèmes de Walter Scott.

Les chants d'Ossian sont au nombre de huit, si l'on excepte *Kolma's Klage*, qui a été édité à part.

Ossian est un peu à l'Écosse ce qu'Homère est pour la Grèce. Il fut, paraît-il, un très célèbre barde, dont les chants ont inspiré maints poètes, mais son existence est plus que problématique. On

lui a attribué toutes les légendes écossaises primitives, les délicieuses, les sublimes, et aussi, il faut bien l'avouer malheureusement, celles dont la valeur est beaucoup plus discutable. Dans le grand mouvement romantique de la fin du siècle dernier, un poète anglais, Macpherson, en édita un grand nombre qui, probablement, n'eurent jamais le grand Ossian pour auteur, mais dont la poésie sévère ou gracieuse a inspiré nombre de littérateurs, en commençant par Walter Scott, et nombre de musiciens, comme Schubert.

Ce sont, pour la plupart, de vrais chants de bardes. Le sujet est toujours très clair. Je crois qu'il ne faut pas y chercher de symboles, et, de même que les ballades de Schiller, Schubert les a traités un peu comme des sujets d'opéras. Il y a un peu de tout dans ces poèmes : de l'amour, des élans de courage, des tableaux descriptifs, où l'orage et la mer déchaînée ont une part prépondérante, des fantômes, des fiancés qui meurent, des odes funèbres, jusqu'à des chants de triomphe et des fanfares de chasse. Schubert suit le poète pas à pas, et forcément, de ce procédé, il résulte souvent des effets un peu enfantins ; mais, à côté de pages insignifiantes, où la déclamation est puérile, que de force et de puissance ! Comme les tableaux pittoresques sont décrits avec splendeur !

Dans la première, *La Nuit,* qui est, malgré sa longueur, plus également belle que les autres, l'orage, l'ouragan, l'obscurité, sont dépeints musicalement d'une manière étonnante et la fin de cette ballade, avec sa chasse brillante et colorée, est, au point de vue sonorité et éclat, absolument égale au sentiment tragique du début. Les huit autres contiennent aussi des beautés de premier ordre, surtout *La Plainte de Kolma,* qui peut être chantée intégralement. Le début est d'une belle fougue descriptive, avec les trémolos de l'orchestre et les gammes des basses qui rappellent un peu *Le Roi des Aulnes ;* mais, malheureusement pour ce beau morceau, le début est d'une telle supériorité que forcément, la fin calme, douce et triste paraît plus terne.

Deux mots seulement des poèmes de Walter Scott. Schubert s'en est beaucoup inspiré et, pourtant, il ne leur a pas donné de caractère spécial. On doit leur faire le reproche, qui peut aussi bien s'appliquer à toute l'œuvre légendaire du compositeur : c'est de ne pas s'être servi des thèmes populaires, qui sont un tel appoint dans les récits symboliques des mythes anciens. Il est certain que les merveilleux *Volkslieder* de tous les peuples, avec leur simplicité de rythme, de thèmes, leur couleur spéciale, peuvent aider un interprète à créer une

atmosphère plus poétique aux ballades mystérieuses, étranges, dramatiques ou même gracieuses de toutes les races.

Cette atmosphère, Schubert l'a trouvée, non dans un thème populaire, mais dans un rythme uniforme, quand il a écrit *Le Roi des Aulnes* et *An Schwager Kronos*. Dans les ballades de Schiller, d'Ossian et de Walter Scott, il a plutôt voulu faire des tableaux descriptifs, avec des coins de mise en scène qui les rabaissent aux sujets d'opéra.

C'est, en voyant combien Schubert pouvait devenir un coloriste étonnant, quand le sujet l'inspirait, qu'on doit plus que jamais regretter que, malgré son désir et ses efforts pour écrire un bel opéra, il n'ait jamais pu trouver un livret digne de ses idées et de sa conception.

La grande critique qui lui a été faite de choisir des poèmes, un peu à tort et à travers, doit plutôt s'appliquer à ses œuvres scéniques qui sont toujours, malgré les efforts de ses amis, tombées par la faute d'un inepte livret.

MÉLODIES PHILOSOPHIQUES

ET DE

MUSIQUE PURE

C'est certainement dans les œuvres d'interprétation philosophique, que le génie de Schubert est le plus intéressant à étudier.

L'âme de sa race apparaît là, tout entière, avec son mystère, son penchant à la rêverie, sa recherche de l'idée profonde. En entendant certaines œuvres de Schubert, il semble que le compositeur veuille laisser notre esprit en suspens, nous donner le loisir de réfléchir et nous entraîner à sa suite dans les régions de beauté pure et sereine, loin des misères d'ici-bas. Nous éprouvons, en même temps, des sentiments très complexes : l'exaltation que donnent les œuvres surhumaines, et le calme absolu, provenant de leur réalisation définitive et parfaite. Nous nous sentons vivre

avec lui ; ses larmes, ses souffrances, ses tortures, ses misères, les drames intérieurs de son âme, trouvent un écho dans notre propre cœur ; il semble que nous souffrons, nous pleurons, nous aimons avec lui.

En pensant à la jeunesse de Schubert à l'époque de ses compositions, en étudiant sa vie si peu mouvementée, dont les tristesses sont insignifiantes, il est impossible de ne pas être pénétré de l'idée que le génie créateur est un don inconscient.

Schubert, en écrivant ses admirables Lieder empreints d'une si poignante intensité, d'une profondeur de sentiments inconnue avant lui, où son cœur et son âme semblent se donner tout entiers, a-t-il eu l'idée d'y attacher un sens philosophique et mystérieux ? N'a-t-il fait que traduire très fidèlement les mots du poète et son génie *inconscient* s'est-il seul chargé, d'y introduire cette émotion qui nous prend si profondément ? Ne voyons-nous pas, nous aussi, dans ses œuvres, beaucoup plus de choses qu'il n'a eu l'idée d'en mettre ? C'est le propre du génie, d'élever l'esprit de l'auditoire, de lui montrer des voies nouvelles et, surtout, de laisser à ce même auditoire, la liberté d'interpréter à sa guise les sentiments qu'il a su éveiller.

Beethoven, le premier, dans son œuvre colossale, a ouvert la porte toute grande aux commentateurs.

Avant lui, la musique, malgré sa beauté, son charme et déjà, sa belle technique, avait une clarté, une netteté, qui ne pouvaient pas évoquer d'idées mystérieuses. Il a peint non seulement le cœur humain, dans ses replis les plus cachés, mais il a traduit les grandes idées qui troublent l'humanité : la gloire, la liberté. Nous avons toute latitude pour nous créer à nous-mêmes, tel drame qu'il nous plaira, à l'audition de ses œuvres.

De même pour Schubert, qui est son digne continuateur. Son œuvre est plus profonde qu'extérieure. La beauté de la forme est avant tout soumise aux idées. Il ne cherche jamais à écrire une harmonie intéressante. Elle vient naturellement à sa place ; on ne sent jamais en lui la volonté d'émouvoir. Cette émotion est en lui, et nous la partageons à cause de sa sincérité débordante.

C'est surtout dans ses œuvres, que j'appellerai philosophiques, que la beauté primesautière de l'émotion de Schubert se fait sentir.

Mélodies philosophiques. Le mot est bien gros pour quelques lignes mélodiques, soutenues par l'accompagnement seul du piano... Et, pourtant, que de drames, que d'états d'âme différents, que d'idées élevées et nobles, que de sentiments profonds, peuvent renfermer ces quelques lignes mé-

lodiques ! Et quelles réflexions elles peuvent nous suggérer !

Schubert, véritablement le premier, sut mettre dans un Lied toute la tragédie de la vie, toute la misère et aussi, toute la beauté de la nature ardente, gaie, passionnée ou désespérée.

La plus complète de ces œuvres de Schubert est le *Cycle du Voyage d'Hiver*. Le poème est, comme la *Belle Meunière*, de W. Müller. Les vingt-quatre mélodies dont il se compose, sont toutes empreintes du sentiment le plus sombre, le plus poignant, qu'on puisse imaginer. Pas une qui ne soit admirable intrinsèquement, et le tout forme une œuvre d'une beauté incomparable. Beauté tragique à l'excès, et dont l'expression désespérée est très au-dessus certainement, des limites d'une mélodie et surtout, dépasse en intensité la poésie des paroles.

Le sujet est très simple. Un jeune homme quitte sa bien-aimée, par une nuit d'hiver triste et sombre. Son âme est brisée, et il compare sa douleur à la nature désolée qui l'entoure. Ses cheveux sont gris comme le givre, son cœur est glacé comme le ruisseau gelé. Il passe près d'un tilleul, et il se souvient que c'est, sous son ombrage, l'été précédent, qu'il échangeait des serments d'amour avec

sa bien-aimée. Dans son désespoir, il appelle le soleil, le printemps ; et le cri seul des corbeaux lui répond. Il arrive dans un village endormi ; tout semble abandonné, les hommes heureux peuvent oublier ; lui seul veille et se souvient. Une corneille passe au-dessus de sa tête : c'est l'oiseau de mort de triste présage. Ses pas le mènent près d'un cimetière ; il voudrait y rester, mais son heure n'est pas encore venue, et sa douleur augmente d'être obligé de poursuivre sa route. Il est une âme errante qui ne sait quand s'arrêtera sa course ; désespéré, désemparé, il se confie au hasard et suit un joueur de vielle, pauvre chemineau, dont la destinée est semblable à la sienne ; et, peut-être, dans son affreuse détresse, la pensée d'avoir un compagnon pour exhaler sa douleur, lui apportera-t-elle quelque consolation.

On voit, par ce court résumé, quelle tristesse affreuse remplit ces mélodies. Schubert, dans sa musique, n'a pas seulement exprimé la douleur d'un jeune amant séparé de sa maîtresse, il a voulu certainement dire les angoisses, les désespoirs de l'âme abandonnée, du cœur brisé, de notre pauvre nature humaine, obligée de vivre, de poursuivre sa route, au milieu des larmes, des difficultés sans cesse renaissantes.

Cette note lamentable amène forcément dans

l'exécution intégrale de l'œuvre un peu de monotonie. Le cycle de *La Belle Meunière* est certainement plus varié, mais pourtant, il est impossible de comparer les deux ouvrages. *Le Voyage d'Hiver* est d'une beauté si supérieure que, non seulement dans l'œuvre de Schubert, mais dans toute l'histoire du Lied, il sera impossible de trouver une conception d'une tenue générale aussi parfaite.

L'écriture et la prosodie en sont aussi remarquables que les idées.

La forme y est beaucoup plus soignée que dans *La Belle Meunière*. L'inspiration est infiniment moins primesautière, tout en venant d'une source aussi pure. C'est l'œuvre d'un homme fait.

Beaucoup d'anecdotes touchantes se rapportent à la composition du *Voyage d'Hiver*. C'est une des dernières œuvres de Schubert et il en a corrigé les épreuves trois jours avant sa mort. Il semble d'ailleurs, qu'un souffle d'éternité ait passé sur son inspiration. Il écrivait, cette même année 1828, à son ami Spaun : « Venez aujourd'hui chez Schober. Je vous chanterai un nouveau cycle de Lieder qui vous feront frissonner. Je suis curieux de voir ce que vous en direz. Ils m'ont plus saisi que tous les autres. » Schubert chanta, ce soir-là, avec une voix encore plus émue qu'à l'ordinaire, les mélodies de son *Voyage d'Hiver*. Ses amis étaient

bouleversés du sentiment si sombre de ces Lieder. Schober dit à la fin que, seulement, *Le Tilleul* lui plaisait. Schubert lui répondit alors : « Ces mélodies me plaisent plus que toutes les autres et vous serez plus tard de mon avis. »

Le savant biographe de Schubert, M. Heuberger, dit textuellement : « On comprend l'étonnement de ses amis que ce nouvel aperçu musical remplissait d'un sentiment plus étrange que profondément admiratif. Nous, les successeurs, nous savons qu'à côté des œuvres les plus émotionnantes de la littérature de tous les temps, à côté du livre de Job, à côté de quelques-unes des prédications de Salomon, *Le Voyage d'Hiver* tient une des plus grandes places. »

Ce cycle du *Voyage d'Hiver* est encore relativement peu connu. On le chante rarement en entier, d'abord à cause de sa grande austérité, et surtout aussi, à cause de la grande difficulté d'interprétation. Il y a, dans toute l'œuvre, une sévérité, une absence d'effet qui déconcertent souvent les chanteurs. C'est plutôt une musique réservée pour un petit cercle d'esprits élevés, impressionnables, et il est bien rare que ce public raffiné ne soit pas ému aux larmes ou saisi d'effroi à son audition.

Pourtant, quelques-unes des mélodies du *Voyage d'Hiver* sont très populaires.

D'abord, *La Poste*, plus simple de composition que les autres et dont le rythme net séduit toujours l'auditoire. Puis *Le Tilleul;* celle-ci est très simple aussi, se rapproche davantage de l'inspiration de *La Belle Meunière*. C'est une mélodie sentimentale, d'une forme très régulière, malgré la phrase mystérieuse et mélancolique qui amène le troisième couplet. « Les Allemands, dit Henri Heine, placent toujours leurs rendez-vous d'amour à l'ombre du tilleul. Il leur semble un emblème, car ses feuilles ont la forme d'un cœur. » L'idée est jolie et Schubert y a peut-être pensé, puisque c'est la seule mélodie tendre et franchement sentimentale du recueil. Ces deux Lieder, malgré leur charme, sont certainement parmi les moins beaux.

Il faudrait citer presque tous les autres.

Je crois que ceux dont la forme est la plus parfaite, sont les suivants :

Le premier, *Bonne Nuit*, mouvement de marche très indiqué, modulations simples, trois couplets sans modifications.

Larmes glacées, classique de forme et très beethovénienne comme la suivante.

Pluies de Larmes, accompagnement en forme d'interrogation.

Sur la Glace ; celle-ci est une des plus rares et

des plus complètes. Tout y est beau, depuis les rythmes différents de l'accompagnement, jusqu'aux accents de la prosodie. A la seconde reprise, en mi mineur, quand le chant est fait par les basses de l'accompagnement, il semble que tout le drame intérieur passe dans cette simple phrase musicale, et les appels de la voix sont d'autant plus déchirants qu'ils sont plus à découvert.

Les Cheveux Gris, admirable phrase, grandiose par sa seule simplicité. Émotion intense, due uniquement à l'emploi du simple accord de dominante, qui ramène la phrase initiale.

La Corneille, encore une des plus belles ; accompagnement faisant image ; les serres et le bec de l'oiseau nous dévorent le cœur. Une des plus compliquées d'interprétation. Tout y est difficile ; le rythme, l'écriture vocale et surtout le sentiment de terreur, d'angoisse qui doit tout emporter.

Trois autres encore superbes :

Au Village, sombre, plus rêveuse que triste.

Le *Poteau indicateur*, type de la mélodie philosophique. C'est notre destinée qui parle. Quelle route devons-nous suivre? Aucune ne nous permettra de revenir en arrière. C'est l'inconnu et le mystère.

Puis, *La Parhélie*, avec son magnifique élan de

désespoir, lorsque le dernier rayon lumineux disparaît à l'horizon.

Enfin la dernière de toutes : *Le Joueur de Vielle.* Que dire de cette conclusion si poétique, d'une si douce résignation ? C'est le digne couronnement d'une telle œuvre. La forme monotone de l'accompagnement si mélancolique, les accents si justes de la déclamation, la simplicité voulue de tout le morceau, en font une mélodie à part. Après les éclats violents, douloureux, passionnés, lamentables des scènes précédentes, celle-ci est inattendue et son effet est d'autant plus grand. C'est vraiment le cri de l'âme blessée, désespérée à jamais ; mais pourtant, adoucie, résignée, et qui est comme soulagée d'avoir crié sa peine.

A côté de *La Belle Meunière* et du *Voyage d'Hiver,* les éditeurs de Schubert eurent l'idée de réunir, après sa mort, en un volume, une série de quatorze mélodies n'ayant aucun lien entre elles, dont les textes sont de différents poètes : Rellstab, Henri Heine et J. G. Seidel. Elles étaient sur le même manuscrit de Schubert ; c'est ce qui justifie leur publication, à laquelle on donne le nom poétique de *Chant du Cygne.* Beaucoup appartiennent à cette série, que nous appelons philosophique. Leur sentiment général est très élevé, très sombre en-

core, et d'une tenue égale à celle du *Voyage d'Hiver*.

Nous avons déjà parlé de *Message d'Amour*, qui se rattache directement aux mélodies pittoresques, ainsi que de la charmante *Sérénade*.

Une petite anecdote au sujet de cette dernière. Schubert était à la campagne avec des amis ; la nature était délicieuse ; la servante de l'auberge, jolie, et Schubert en était épris ; l'heure de l'inspiration était favorable. Il se sentait en verve et voulait chanter sa nouvelle conquête. Ses amis prirent alors la note du restaurant, en firent une feuille de papier à musique, et Schubert écrivit immédiatement l'immortelle *Sérénade*. La bibliothèque du Conservatoire de Vienne conserve encore le manuscrit tel que Schubert le donna à ses amis ; ce qui explique et justifie l'historiette.

Dans tout ce recueil, il n'y en a guère que quatre qui ne soient pas de premier ordre ; et, pourtant, dans celles-ci même, que de charmants coins et de jolies trouvailles !

Les plus belles sont d'abord le *Doppelgänger* (Vision). C'est peut-être la plus admirable mélodie lyrique qui existe, d'une profondeur, d'une intensité de sentiment inégalées. Les paroles de H. Heine d'ailleurs, prêtent à cette magnifique interprétation. Le mystère des accords et des modulations de

l'accompagnement, la reprise quatre fois semblable de la mélodie, jusqu'à l'explosion finale du désespoir ; les cris d'angoisse, la simplicité de la déclamation en font un tableau saisissant, un drame d'effroi et de tragédie inconnus jusque-là dans l'histoire du Lied.

Une autre étonnante, avec des paroles de Heine : *La Ville*. Celle-ci se rattache directement, comme inspiration et comme technique, au *Voyage d'Hiver*. C'est aussi la nature dramatique qui anime l'esprit du compositeur. De même que dans la *Vision*, c'est le regret du passé, la mélancolie des années écoulées, la tristesse de l'absence que Schubert a voulu traduire. L'accompagnement monotone rappelle la tristesse de certains soirs de brouillard et d'ombre, sur les canaux de Hollande. Comment Schubert, qui n'a jamais quitté l'Autriche, a-t-il pu rendre si parfaitement une impression de nature ?

Deux autres mélodies, avec des paroles de H. Heine, tiennent une place prépondérante dans ce recueil, *Son Image*, et *Au bord de la Mer*.

Le sentiment est presque semblable. Dans la première, la ligne est plus simple et rappelle un peu les *Cheveux gris* du *Voyage d'Hiver*. Quant à la seconde, elle se compose de deux couplets identiques, partagés, eux aussi, en trois parties dis-

tinctes. Malgré cette complexité, l'écriture en est très simple, très claire. La partie dramatique est indiquée uniquement par des trémolos à l'accompagnement, forme un peu arriérée, mais qui est ici tellement à sa place, qu'il serait impossible de la comprendre autrement.

Les autres mélodies du recueil sont, ou moins intéressantes, ou moins personnelles. Il est inutile de s'y arrêter longuement.

Le Départ, pourtant, est d'un rythme curieux et la modulation subite de majeur en mineur, puis de mineur en majeur (si fréquemment employée par Schubert) du dernier couplet, donne d'abord une grande impression de tristesse, et ensuite de violence et de passion sauvage.

Enfin, *La Fille du Pêcheur,* encore avec des paroles de Heine, montre, par sa grâce délicieuse, son charme fin et distingué, que le génie de Schubert était le plus complet qui se puisse voir. Après les cris de *Vision,* de *La Ville,* la tendresse désolée de *Son Image* et de *Au bord de la Mer*, *La Fille du Pêcheur* apparaît comme le modèle des mélodies faciles, claires, chantantes, légères, et pourtant, quelles recherches délicates dans les modulations de l'accompagnement !

Il nous reste à parler maintenant encore de

belles mélodies de Schubert qui, par leur forme, leur esthétique, le texte de leur poésie, dépassent les limites d'un simple Lied et qui demandent, de la part de l'interprète et du public, une compréhension et un art plus élevés.

Parlons d'abord de celles dont la forme est plus dramatique ; puis, nous aborderons l'étude des mélodies de musique pure qui ne cherchent rien autre que le charme de la jolie phrase musicale, que l'ingéniosité délicate des harmonies ; qu'on chante et qu'on écoute pour le seul plaisir et qui, pourtant, restent des œuvres d'art parfaites.

Nous n'analyserons ni *La Jeune Religieuse*, ni la *Marguerite au Rouet,* qui trouvent leur place au chapitre de l'interprétation.

Le Voyageur. — Une des premières mélodies de Schubert, composée en 1816. Elle est déjà du plus haut intérêt, malgré quelques faiblesses dans l'inspiration. La musique suit exactement les paroles, très dramatiques. Le début, si large avec sa belle pédale d'ut ; son récit si grandiose avec ses phrases si mystérieuses, marque déjà l'état d'esprit du voyageur perdu, étranger au milieu des montagnes, des vallées, des pays inconnus qu'il parcourt. Puis, les appels à la patrie, avec tous les souvenirs de la jeunesse ; le pays, où tout est espérance, le pays, où les roses fleurissent, où nos amis

habitent, où nos morts reposent, le pays enfin, où l'on parle notre langue. Le silence seul lui répond. Il reprend sa route à la recherche du bonheur, de la paix ; et des buissons environnants, sort une voix qui lui répond : « Là seulement, où tu n'es pas, là seulement, est le bonheur. » C'est bien la vraie mélodie philosophique, dont les très belles paroles ont inspiré Schubert d'une manière exceptionnelle, malgré quelques vulgarités de rythme et d'accent, comme nous l'avons déjà dit. Il a bien voulu peindre l'âme humaine inquiète, troublée, à la recherche de l'idéal et du bonheur qui lui échappent toujours et errant sans repos sur la terre. Hélas! la vie est si sombre, si triste, remplie de tant d'épreuves,.qu'en écoutant au fond de nous, nous entendons aussi la voix mystérieuse, répondre à notre angoisse ; « Là seulement, où tu n'es pas, là seulement, est le bonheur »

Schubert a eu, dans cette mélodie, une trouvaille de génie. Après le grand cri d'interrogation : « Où trouverai-je la joie? » et le point d'orgue qui, certainement, dans l'esprit de Schubert, veut un *très long silence*, la voix seule répond, uniquement soutenue par les basses de l'accompagnement à l'unisson. M. Henri Panofka décrit, dans le *Courrier musical* de 1828, l'effet que déjà, à cette époque, cette fin si étrange produisait sur l'auditoire : « Tous,

dit-il, se regardaient troublés, effrayés, et les applaudissements n'éclataient que longtemps après la conclusion du morceau. » L'impression profonde subsistait et, actuellement encore, c'est une des mélodies de Schubert les plus intéressantes et les plus intenses.

Le très illustre patriarche Pyrcker lui écrivait à ce sujet : « J'accepte avec d'autant plus de plaisir l'offre que vous me faites de me dédier quelques-unes de vos incomparables mélodies, que je pense souvent aux soirées où j'étais si profondément ému par l'élévation de votre génie, particulièrement en entendant *Le Voyageur*. Je suis fier d'appartenir au même pays que vous. »

Amour sans repos (Rastlose Liebe). — L'intérêt de ce Lied réside surtout dans l'emportement général, dans la flamme de passion qui l'entraîne. Cette exaltation est très rare dans la musique de Schubert, et c'est ce qui rend *Rastlose Liebe* une mélodie curieuse. C'est du romantisme échevelé et qui est déjà le prélude de nombreuses mélodies de Schumann. Elle fut composée en 1816, sur des paroles de Goethe, et Schubert la chanta la même année avec succès. Il écrit dans son journal, le 13 juin 1816 : « Je ne sais pas si j'ai complètement réussi dans *Rastlose Liebe* ; mais je ne peux pas contester que les applaudisse-

ments allaient au moins autant au génie poétique et musical de Gœthe qu'à moi. »

Secret (*Geheimes*). — Paroles de Gœthe, mélodie très populaire de Schubert, de charmante poésie, très tendre, très fraîche, d'un rythme léger.

Une petite particularité à signaler dans l'accompagnement. Le temps fort a voulu être tellement indiqué par Schubert, qu'il l'a écrit différent comme valeur, des notes de la phrase vocale ; il la double pourtant presque dans tout le morceau. A remarquer aussi l'attaque en mineur de la deuxième phrase, mineur qui ne dure que deux mesures, et qui accentue encore la note tendre générale.

Les *trois chants de Mignon* extraits de *Wilhem Meister*, de Gœthe. — Mélodies très inégales.

La première est très supérieure aux deux autres. Type de la mélodie profonde aux inspirations inconnues et dépassant de beaucoup le texte poétique ; une des préférées de Schubert. Les dernières mesures de cette première mélodie sont parmi ses plus belles inspirations. Leur écriture est sublime. Elles sont bien la conclusion obligée et la paraphrase nécessaire des mystérieuses paroles. Schubert les répète deux fois, et ceci est encore très particulier dans sa prosodie toujours si exacte. Il y a donc chez lui la volonté bien arrêtée d'y mettre un grand accent.

Le *second chant de Mignon*, un peu moins intéressant, est plus intime. Les paroles sont aussi moins belles et le compositeur a été moins inspiré. Pourtant, les modulations sont jolies, mais la phrase est plus banale.

Quant au *troisième chant*, malgré sa justesse indiscutable d'accent, la phrase mélodique est nettement inintéressante, très influencée par Mozart; cependant, les paroles auraient dû, par leur déchirant et leur profond sentiment, inspirer Schubert, le chantre de la tristesse et des drames du cœur.

Tu es le repos. — Cette fois, il est impossible de reprocher à Schubert de ne pas avoir compris le texte poétique. De la forme littéraire la plus ordinaire, la plus conventionnelle, il a fait un véritable chef-d'œuvre de musique pure, un tout parfait de poésie délicieuse, de tendresse charmante, de passion douce. C'est le soupir d'un amant épris qui a trouvé la paix, le repos dans les bras de la bien-aimée ; et, même, quand il éprouve le besoin de dire sa flamme avec plus d'ardeur ; immédiatement après, il reprend sa phrase douce d'amour calme, nous laissant en suspens, sur la dominante, sans conclure, espérant que l'amour ainsi compris, est éternel.

Parlons maintenant d'autres mélodies très op-

posées de caractère et d'inspiration et, par cela même, curieuses à étudier :

Gruppe aus Tartarus, (l'enfer) de Schiller, *La Toute-Puissance*, *Litanei*. *Prière pendant la Bataille*, *Les Astres* et *Ave Maria*.

L'Enfer. Nous avons déjà dit que Schubert avait mis en musique plusieurs poésies de Schiller, des *ballades* et l'immortel chant de *Tekla* de *Wallenstein*.

L'Enfer, une des plus extraordinaires mélodies du compositeur, est d'une esthétique et d'un sentiment très différents. Ici, plus de calme, plus de tendresse, plus de mystère, plus de froideur et de correction ; du drame, des cris, de la terreur, de l'angoisse, de l'exaltation. Bien interprété, et cela est facile, car la musicalité n'est pas compliquée, ce morceau doit produire une impression d'effroi indescriptible. Il faut une voix puissante, violente, une articulation exagérée, qui permette d'entendre toutes les admirables paroles, ou une de ces voix étranges qui semblent sortir des profondeurs de l'âme ; mais je crois que de larges cris sont plus en situation. La description de l'enfer, de ses flammes, de ses tortures, les souffrances des damnés, leurs appels de détresse, leurs hurlements d'effroi, tout cela constitue le tableau le plus saisissant, le plus terrifiant que la musique puisse

traduire. Quelle trouvaille de génie quand, après la montée chromatique, qui, par sa marche haletante, traduit si fidèlement les angoisses et les espoirs des pauvres âmes, éclate tout à coup cet accord de do majeur sur le mot : *Éternité*, — « Ewigkeit ». Tout le morceau, d'ailleurs, est écrit en vue de l'effet de cet accord. L'interprétation ne doit tendre qu'à en faire le *summum* de l'œuvre, le point culminant. C'est d'une impression grande comme le néant lui-même. C'est du Dante, de l'art absolu, complet, définitif.

La Toute-Puissance. Si la mélodie qui précède veut peindre la terreur des damnés, leurs angoisses, leurs souffrances éternelles, celle-ci, au contraire, chante la puissance et la splendeur de Dieu créateur.

Dans sa grandeur, dans sa sérénité, dans son calme, elle est aussi sublime, mais l'impression de force qui s'en dégage est plus reposante; c'est vraiment l'hymne de toute la terre devant son maître. Au point de vue purement mélodique, elle est d'un intérêt très relatif, et nous ne comprenons pas beaucoup le succès énorme qu'elle a en Allemagne. Sa noblesse de ligne, sa belle écriture vocale séduisent les chanteurs et souvent le public. Elle est écrite, avant tout, pour une voix très puissante, très éclatante, et, interprétée sobrement,

largement, sur le registre brillant de l'organe, elle produit toujours un grand effet ; effet, dont la majeure partie revient à l'interprète, plutôt qu'à l'œuvre elle-même.

Prière pendant la bataille. Cet autre chant religieux et puissant donne un peu l'impression d'un hymne national. Le récit avec l'accompagnement tumultueux est la partie la plus intéressante du morceau.

Les Astres. Une des premières mélodies de Schubert chantées en France. Nourrit, l'artiste si admirable que Liszt avait initié aux beautés de l'œuvre de Schubert, et qui en était l'interprète idéal, grâce à son esprit élevé, à sa haute conception de l'esthétique artistique, la chanta pour la première fois à Marseille, en 1837. La critique musicale, rendant compte du concert, dit que cette mélodie des *Astres* ainsi comprise « fait croire en Dieu ».

Blaze de Bury écrit encore, en parlant de Nourrit et de son interprétation de cette même mélodie des *Astres* : « Quand Nourrit chantait cette musique, quelle inspiration, quelle verve, quel enthousiasme sacré ! Comme il était grandiose et solennel ! Avec quelle sublime expression il rendait cette musique inspirée par le sentiment de l'infini ! »

Litanei. Exactement semblable à un adagio de Beethoven. Schubert pouvait plus mal choisir son modèle. Cette belle et suave mélodie devrait être chantée après *L'Enfer*. Elle exprime bien la paix de l'infini, le repos que nous souhaitons trouver dans la mort, la sérénité et le calme après les agitations de la vie.

Ces mélodies religieuses de Schubert : *Prière pendant la bataille, les Astres, Litanei* et beaucoup d'autres, inspirées du même sentiment, ont une simplicité d'accent admirable ; et de cette simplicité, de cette pureté de ligne, de ce calme profond, résultent une grandeur, une émotion, une sincérité, qui les mettent à une place très particulière dans son œuvre.

Son ami Hüttenbrenner écrit de lui : « Schubert avait l'humeur très pieuse et croyait fermement en Dieu et à l'immortalité de l'âme : son sentiment religieux apparaît d'une manière très prononcée dans ses Lieder. »

Parmi les œuvres religieuses de Schubert, une mélodie mérite quelques mots, c'est l'*Ave Maria*, paroles de Walter Scott, extrait de Fräulein von See.

Le sentiment religieux y est intense. La ligne musicale, si pure, s'élève comme un encens ; c'est vraiment une prière.

D'ailleurs, Schubert écrivait à ses parents, en leur racontant l'émotion du public, à l'audition de cette mélodie, le 28 juillet 1825 :

« On s'étonne beaucoup de la piété que j'ai exprimée dans l'hymne à la Vierge, qui a saisi tous les cœurs et les a disposés au recueillement. Je crois que cela provient de ce que je ne me force jamais à être pieux et, à moins que je ne sois envahi involontairement par la piété, je ne compose jamais d'hymne et de prière pareilles. C'est la juste et vraie dévotion. » Il n'y a rien à dire de plus sur ce Lied. C'est l'âme qui s'élève vers la Vierge et qui l'implore. La musique est asservie à cette idée et, comme le dit Schubert, c'est une impression de vraie religiosité et de piété sincère qui s'en dégage.

Ces cycles de Lieder, comme d'ailleurs toute l'œuvre de Schubert, forment un tout tellement homogène, qu'il est impossible à un chanteur de les interpréter d'une façon satisfaisante, sans un accompagnateur de premier ordre. La partie de piano est de grande difficulté de compréhension. Souvent, l'accompagnement paraphrase la ligne musicale chantée, l'achève, et ajoute toujours à l'impression générale.

D'ailleurs, toutes les mélodies de Schubert

gagnent à être comprises et entendues avec cette interprétation complète. Schubert lui-même y attachait une grande importance, et plusieurs fois, dans sa correspondance, il se loue de son grand chanteur Vogl qui avait la modestie de ne pas vouloir exclusivement la première place.

« L'art avec lequel Vogl chante, écrit-il en 1825, à son frère Ferdinand, la manière dont je l'accompagne, l'entente qui règne entre nous et qui, des deux, ne semble faire qu'un, est pour les gens une nouveauté extraordinaire... » Plus tard, les grands interprètes de Schubert, Liszt et Nourrit, qui le firent, les premiers, connaître en France, soulevaient l'enthousiasme par leur homogénéité et, après un concert donné à Lyon, en 1837, la critique musicale s'exprimait ainsi : « Heureux qui, comme moi, a entendu ces deux merveilleux talents rendant la pensée du maître avec les mêmes accents, la même chaleur, la même foi ! »

Il est presque impossible de chanter les mélodies de Schubert, avec le sentiment intense nécessaire, si l'accompagnateur n'a pas une compréhension à peu près semblable de l'interprétation, et de la couleur à donner au morceau.

Un des procédés les plus souvent employés par Schubert, consiste à faire redire par l'accompagnement, la fin de la phrase chantée. Elle est jouée

quelquefois identiquement, mais, quelquefois aussi, avec quelques variantes majeure ou mineure, suivant la tonalité du morceau. C'est alors toute une paraphrase, tout un mystère et quelquefois, tout un symbole expliqué.

Souvent aussi, l'accompagnement crée, comme dans les mélodies descriptives, une atmosphère de nature, fraîche, enjouée, délicate, ou quelquefois aussi, sombre, sauvage et sévère. Quand la voix commence, le public est déjà conquis.

Les accompagnements de Schubert ne sont pas, comme ceux de Schumann et surtout, comme ceux de Hugo Wolff, hérissés de difficultés souvent insurmontables. A part les battements de notes si souvent employés, comme dans *Le Roi des Aulnes, Le Départ*, etc., que Schubert lui-même déclarait « injouables, parce que trop fatigants », la majorité des accompagnements des Lieder de Schubert se compose surtout d'harmonies touchantes, de douces modulations, d'accents à indiquer fortement, puisqu'ils font partie intégrale du morceau. Tous les pianistes peuvent les jouer ; tous ne les comprennent pas, malheureusement. Il faut une grande sensibilité, un parti pris de ne pas faire valoir sa virtuosité et, en même temps, assez d'autorité pour que le public et le *chanteur,* sentent la part importante de cet accompagnement. Cette dualité d'in-

terprétation est encore une des causes de la grande difficulté des mélodies de Schubert, qui paraissent si simples, à première vue.

En résumé, il faut créer une ambiance qui mette chanteur, accompagnateur et auditoire en communication directe, et l'art le plus pur et le plus élevé en sera le résultat idéal.

L'analyse très succincte que nous donnons de ces quelques œuvres de Schubert, suffit à peine à montrer quel maître unique et universel il fut. Dans ses Lieder, il s'attaque à tous les genres, et sa muse est également admirable. Nous avons parlé à peu près d'un certain nombre de ses mélodies, mais combien d'autres auraient été à étudier! Nous nous en sommes surtout occupés au point de vue littéraire, et sans tenir un compte spécial de la ligne musicale. Schubert est, en effet, bien plus un littérateur qu'un pur musicien. C'est, comme Beethoven, un philosophe et un poète et sa maîtrise est tellement subordonnée à ses idées, qu'elle ne passe jamais qu'au second plan, malgré son habileté prodigieuse.

Il tient par sa grande personnalité une place à part dans l'histoire de la musique, non qu'il se soit servi de procédés nouveaux : son écriture est impeccable ; sa ligne musicale, dans sa grandeur ou sa grâce, est toujours inspirée. Il continue la

filière des maîtres, Bach, Mozart et Beethoven. Il fut un grand cœur, un grand philosophe et un noble génie; son nom vivra éternellement.

Pour nous, chanteurs, nous ne lui tresserons jamais assez de couronnes. Il a élevé notre art, nous a obligés, par notre interprétation, à être ses collaborateurs, nous a fait comprendre l'âme et le cœur des poètes; il nous a entraînés à sa suite, et heureux les artistes et le public qui peuvent être émus à l'audition des mélodies de Schubert! Ce sont de pures et nobles jouissances.

DE L'INTERPRÉTATION DES LIEDER

INTERPRÉTATION DES LIEDER EN GÉNÉRAL

ET DE CEUX DE SCHUBERT EN PARTICULIER

Voilà, à ce sujet, en quels termes s'exprime Berlioz, dans sa sixième soirée de l'orchestre :

« Le Maître, c'est le *Maître* : ce nom n'a pas injustement été donné au compositeur. C'est sa pensée qui doit agir entière et libre sur l'auditeur, par l'intermédiaire du chanteur ; c'est lui qui dispense la lumière et projette les ombres ; il propose et dispose ; ses ministres ne doivent avoir d'autre but, ambitionner d'autres mérites que ceux de bien concevoir ses plans, et, en se plaçant exactement à son point de vue, d'en assurer la réalisation. »

C'est donc, d'après Berlioz, réduire le rôle d'in-

terprète à celui de simple comparse. Je ne pense pas pourtant que cela soit absolument juste. Il voudrait obtenir des chanteurs, plus de compréhension de l'esthétique musicale ; et ce qui était vrai, en 1850, l'est encore actuellement, comme il l'était au xviii[e] siècle, ainsi qu'il ressort de ce fragment de lettre de Saint-Evremond au duc de Buckingham (1740). Il s'agit de chanteurs italiens, qui étaient à cette époque les rois du chant. « Les Italiens ont l'expression fausse ou du moins outrée, pour ne connaître pas avec justesse la nature et le degré des passions. C'est éclater de rire plutôt que chanter, lorsqu'ils expriment un sentiment de joie. S'ils veulent soupirer, on entend des sanglots qui se forment dans la gorge avec violence, non pas des soupirs qui échappent secrètement à la passion d'un cœur amoureux. D'une inflexion douloureuse, ils font les plus fortes exclamations ; les larmes de l'absence sont des pleurs de funérailles ; le triste devient lugubre dans leurs bouches ; ils font des cris, au lieu de plaintes, dans la douleur ; et quelquefois, ils expriment la langueur de la passion, comme une défaillance de la nature. »

C'est ce mauvais goût, presque inhérent à tous les chanteurs de toutes les époques, qui est vraiment le grand écueil de la belle interprétation rêvée par les maîtres.

La grande crainte du compositeur, c'est le sentiment personnel du chanteur. Voulant réserver son effet, avant tout, ce dernier sacrifiera facilement l'œuvre interprétée. Peut-on lui en faire un trop grand grief? Il y a, dans tout chanteur, un commerçant. Le théâtre, le concert, sont les bureaux où il va régulièrement à heures fixes, sans se préoccuper si son état physique ou moral, le dispose à l'effort intellectuel nécessaire, pour endosser l'habit des personnages qu'il doit incarner.

Il doit, avant tout, se préoccuper de *son effet* sur le public, puisque c'est le public qui paie.

Il faudrait donc commencer d'abord par faire l'éducation artistique de ce public.

Petit à petit, on y arrivera; et déjà, les airs inutiles, les mesures précipitées, les points d'orgue sans fin, soulèvent moins d'applaudissements. Par snobisme ou par goût véritable, les auditeurs approuvent un certain genre d'art. Qu'y comprennent-ils? Ils s'ennuient probablement, mais ils ne l'avouent pas, et c'est déjà un pas fait en avant. Le Français n'est pas né musicien; cela a été dit et répété cent fois. De lui-même, il n'a pas le goût de la musique sérieuse; et le vieil opéra-comique, puis l'opérette, pour finir par le café-concert, constituent véritablement tout ce qu'il peut supporter et comprendre.

Pourtant, il y a une élite cultivée, érudite, à laquelle la musique de ce genre ne suffit pas et qui désire autre chose.

La musique ne doit pas seulement avoir le but d'amuser, elle doit élever l'âme, l'exalter, nous faire réfléchir et nous rendre meilleurs. Le rôle du compositeur et de son interprète indispensable est donc noble et pur; c'est cela qu'on devrait répéter mille fois aux chanteurs. Ils sont un peu des apôtres, et devraient avoir le respect des œuvres qu'ils interprètent, puisque ces œuvres ont la tâche de moraliser et d'élever la masse des esprits.

C'est cette élite intellectuelle qu'il faut donc séduire, car c'est elle qui impose son goût à la foule. C'est pour elle seule que nous devons chanter, nous appliquer, sachant qu'elle se rendra parfaitement compte des efforts produits, et qu'elle nous en sera reconnaissante. Elle nous saura gré de notre abnégation, de l'annihilement de notre personnalité, du travail énorme intellectuel et physique; et si, par ses applaudissements, elle nous récompense de lui avoir fait mieux connaître et mieux apprécier des œuvres de génie, nous devrons nous estimer très satisfaits.

Doit-on alors dire que le chanteur ne peut jamais avoir de talent personnel? Je ne le pense pas. Le

seul fait d'avoir la voix plus ou moins reposée, constitue déjà une modification dans l'interprétation. Le même morceau *respectueusement* chanté avec une voix éclatante, sonore et saine, et par une voix fatiguée, nous donnera l'impression d'être absolument différent ; les deux manières auront leurs adeptes.

La voix fraîche et bien portante nous séduit par sa franchise et sa sincérité, tandis que la voix malade nous émeut souvent davantage. Elle va plus près de notre cœur ; nous croyons y entendre des souffrances cachées, y voir des larmes encore prêtes à couler. Elle nous attire comme certains visages tourmentés et ravagés, qui sont plus caractéristiques que les joues fraîches, le teint éclatant et les yeux sans pensée des très-jeunes filles. Ce sont des âmes qui chantent.

Ceci, pour arriver à dire que le chanteur doit être ému ; et par ce qu'il chante, et par son propre sentiment.

Alors, se pose la question complexe de la grande maîtrise de soi. Je crois, que pour donner au public l'impression juste, il faut se posséder absolument, ne rien laisser au hasard, ne pas s'en remettre à l'impression du moment. L'œuvre qu'on interprète doit être fouillée, approfondie ; tout doit être réglé à l'avance. Diderot d'ailleurs, dans son

Paradoxe sur le comédien, me confirme dans cette opinion. Voici ce qu'il écrit :

« ...C'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain le point où ils auront excellé aujourd'hui, en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui joue de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait ; tout a été assuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête. S'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier. C'est une glace toujours disposée à montrer les objets, et à les montrer avec la même précision, la même forme et la même vérité... » Tout le passage serait à citer et nous y reviendrons.

Ne jamais se laisser aller à son emballement ; on ne peut que s'en repentir. Flaubert, dans sa correspondance, dit que, lorsqu'il cédait à son exaltation et que, dans le feu de son inspiration, il écrivait des pages qui lui paraissaient sublimes ; le lendemain, en les relisant, il voyait plus juste,

et il était obligé généralement de tout recommencer. Les choses n'étaient pas au point.

Il faut aussi tenir compte de la nervosité du chanteur. Tout est matière à impressionner en public. Une seule personne qu'on sent hostile dans l'auditoire, suffit souvent pour enlever une partie des moyens, et la voix est un instrument si fragile! Comment veut-on, que, si l'étude *très* approfondie de l'œuvre, ne l'a pas rendue *très* familière, on puisse penser en même temps au rythme, à l'exactitude des paroles et des nuances, aux respirations qui sont un si grand appoint dans la déclamation? Il suffit d'une erreur infime, pour empêcher le public d'apprécier l'œuvre, qu'on lui présente. Et la loyauté exige que tous les moyens possibles soient mis en avant pour la défendre.

C'est pourquoi, je pense que l'exécution de mémoire est toujours la meilleure; elle donne plus d'autorité, l'attitude y gagne, l'expression de la figure surtout, et une œuvre apprise par cœur, est forcément travaillée plus longuement.

Avant de parler technique, et puisque le mot *attitude* se présente, je veux dire encore combien il est indispensable, pour un chanteur de Lieder, c'est-à-dire d'estrade ou de salon, de soigner l'allure générale. Puisque le geste est interdit, il faut que le masque y supplée; il faut que le public se sente ému

par l'expression de la physionomie, par l'indépendance de la ligne, qu'il ne s'essouffle pas en une respiration haletante. Le chanteur doit être maître de lui mille fois, pour pouvoir se mettre en communication directe avec son auditoire, et lui transmettre les émotions qu'il a dû ressentir lui-même, à l'étude des œuvres qu'il interprète. Ces émotions, les a-t-il ressenties et les ressent-il encore ?

Laissons encore parler Diderot :

« Est-ce au moment où vous venez de perdre votre ami ou votre maîtresse, que vous composerez un poème sur sa mort? Non. Malheur à celui qui jouit alors de son talent! C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle le bonheur éclipsé, qu'on se possède et qu'on parle bien... »

C'est donc constater qu'il est impossible de bien exprimer la douleur, si on n'a pas souffert, la passion, si on ne l'a pas ressentie, la joie, si la vie ne vous a pas souri. Les émotions les plus violentes doivent passer dans l'interprétation ; il faut les avoir éprouvées, qu'elles aient laissé leur empreinte et, alors seulement, quand le calme et la sérénité seront revenus, on essayera de les communiquer à l'auditeur. C'est par une possession absolue de

soi, qu'on pourra donner l'accent nécessaire à un mot violent ou tendre, pleurer, sangloter et sourire au temps juste, se pénétrer enfin de l'esprit du compositeur, qui, lui aussi, a dû souffrir, crier, aimer. Et c'est cette émotion qui rend le rôle de l'interprète si élevé. Il devient, par là même, le collaborateur du Maître, dans l'interprétation littéraire d'une poésie. Le chanteur ne fait plus montre que d'abnégation ; il lui faut une intelligence éclairée, et le seul fait de s'approcher le plus près possible de la pensée du génie, ennoblit singulièrement sa tâche.

Mais combien peu d'interprètes envisagent ainsi le but de leur art !

Souvent leur jeunesse est un obstacle. Heureux obstacle ! Les très jeunes chanteurs ne doivent pas aborder l'œuvre de certains maîtres, qui ont été avant tout les chantres de la douleur, de la passion, sinon du désespoir. Schubert et Schumann, par exemple : Schubert, à cause de sa profonde philosophie, si difficile à pénétrer, et Schumann, à cause de son romantisme à outrance.

D'autres compositeurs présentent aussi de nombreuses difficultés à l'interprétation des jeunes chanteurs : Ceux dont la technique et le style exigent de longues et patientes études ; et le résultat est alors navrant. C'est quand les chanteurs

n'ont plus de voix, qu'ils arrivent à donner l'interprétation rêvée.

Laissons à la jeunesse, les exquises pages de Haydn, de Gounod et de ses élèves. Les poésies d'ailleurs, mises en musique par ces maîtres, ne veulent pas de violence, de drame, d'accents poignants ou contenus; c'est de la jolie, et souvent, de la belle musique qui se chante pour le plaisir des oreilles, et que l'appoint d'une voix fraîche, juste, nous permet de sentir le charme.

L'autre motif, et le plus sérieux de la mauvaise interprétation des chanteurs, c'est leur ignorance presque complète, souvent, de la musique.

En France, le chanteur de Lied n'existe pas. Les artistes de théâtre s'improvisent interprètes de mélodies, et leur culture artistique et musicale est généralement nulle. Pour recruter leur personnel, les directeurs cherchent avant tout de belles voix, puisque l'effet sur le public d'un organe généreux est presque toujours assuré. Souvent, le milieu où on les a trouvés, ne les dispose guère esthétiquement à la compréhension d'œuvres d'art complexes. Ils chantent un Lied de Schubert comme un fragment des *Huguenots* ou de *Faust*.

Connaissent-ils, même très vaguement, les noms de Gœthe, Schiller, Heine, etc? Comment alors

pourraient-ils voir ce qu'il y a derrière les mots exprimés, et comprendre ce que Wagner écrivait si judicieusement : « La musique doit peindre les sentiments que la parole est impuissante à traduire. »

Je crois que le jour est proche, où, grâce aux réformes promises, le jeune chanteur abordera le public avec une certaine érudition, connaîtra l'histoire de son art, apprendra plus consciencieusement la technique vocale ; qu'il ne sera plus gêné par les difficultés matérielles de l'interprétation, qu'il se rendra compte que les tons mineurs et majeurs ont une raison d'être, que le rythme impeccable est absolument nécessaire ; alors, seulement, ce jour-là, on sera en droit d'exiger des interprétations justes, précieuses et plus exactes.

Pour bien interpréter un Lied, il faut se préoccuper de deux choses essentielles : la FORME LITTÉRAIRE et la FORME MUSICALE. Si le Lied est bien fait, artistique, il y aura union absolue, et l'une ne pourra se détacher de l'autre.

Je crois que le chanteur doit prendre un moment la place du compositeur, et se bien pénétrer de la poésie qu'il a à interpréter. Tous les arts se tiennent. Une mélodie doit être un tableau, avec ses lumières et ses ombres. Tout ne doit donc pas être au même plan.

Edouard Thierry dit, en 1858, en parlant de Nourrit, un des premiers et des plus illustres chanteurs de Lieder du siècle dernier : « Il était coloriste, si l'on me permet d'appliquer le mot à l'art du chant, et avec cet admirable sentiment d'une harmonie naturelle entre la voix et la situation, entre la voix et l'idée musicale, entre la voix et le caractère de l'accompagnement ; il donnait à ses rôles une couleur qui était la marque de sa création. »

Il faut donc *lire* indéfiniment les paroles, pour leur donner la couleur nécessaire, l'accentuation désirable, en tirer tout le parti possible, faire jaillir des éclairs, atténuer au contraire certaines sonorités inutiles ; en un mot, apprendre à déclamer.

Ce travail préliminaire et indispensable, une fois établi, si la phrase musicale est bien adaptée aux paroles, la diction et l'interprétation seront forcément justes.

Le compositeur, lui aussi, aura pris garde aux syllabes longues et brèves, aux respirations, s'attachera à une prosodie exacte et la tâche de l'interprète sera très simplifiée.

Pourtant, que de choses il lui reste à apprendre, pour arriver à la perfection !

Le RYTHME, d'abord.

Quelques compositeurs ne sont pas très sévères à ce point de vue, et je crois que c'est une grave erreur. Qu'un chanteur très exercé, très intelligent, prenne quelque latitude avec la mesure, cela est quelquefois excusable, s'il veut donner plus de force à sa diction; et pourtant, le seul fait de la différence de sonorité, amène forcément une impression de rythme, différent également. Chantez fort, il vous semble que vous précipitez le mouvement; piano, au contraire, vous ralentissez.

Trois mélodies de Schubert peuvent servir d'exemple à cette théorie. Ce sont des Lieder de rythme très accentué : *La Poste, Le Départ* et *Le Roi des Aulnes*. Les trois veulent une mesure rigoureuse; et simplement, les nuances brusques donnent l'impression de souplesse.

La Poste. Première partie : forte, en majeur; deuxième partie, en mineur; piano subit, après une mesure de silence. Schubert, n'a mis aucune indication, on doit donc respecter le rythme implacable jusqu'à la fin, et l'effet est certain.

Le Départ : Exécution très rapide et emportée, quatre strophes. Le galop du cheval ne doit *jamais* ralentir; au contraire, le mouvement a plutôt une tendance à l'accélération.

Cette rigueur de la mesure constitue tout le morceau, très difficile à interpréter, un des plus

compliqués de Schubert comme technique, à cause de la répétition des paroles qui doivent être martelées en *mesure.*

Le Roi des Aulnes. Encore une chevauchée; par conséquent, pas de changement de rythme. Ce n'est pas parce que les voix différentes se feront entendre, avec leurs sonorités variées, que le mouvement devra être modifié. Le père n'entend pas le roi des Aulnes parler à son fils. Il ne songe qu'à rassurer l'enfant halluciné et à l'emporter au plus vite à la ville, où il trouvera le gîte et le repos nécessaires. C'est cette régularité et cette précision dans la mesure qui rendent l'interprétation du *Roi des Aulnes* très difficile. La voix a une tendance naturelle à s'étaler dans la mélodie très simple des phrases du *Roi:* au contraire, à précipiter la déclamation de l'*Enfant,* et à élargir la partie du *Père.* Ce Lied, un des plus admirables qui soient, veut le style le plus pur et le plus noble, et je crois que, plus l'interprétation en sera simple, nette, droite et sans recherche de l'effet, plus elle sera telle que l'ont voulue Schubert et Gœthe.

J'ai constaté, par expérience, qu'un récitatif classique, chanté rigoureusement en mesure, au métronome, prenait une puissance et une force inconnues avec la déclamation libre. Le compositeur, en l'écrivant, a mis un rythme, a donné des

valeurs à chaque note : pourquoi ne pas respecter sa pensée absolument ? Les musiciens qui veulent de la souplesse dans la déclamation et dans la mesure, Lalo, par exemple, se sont donné la peine de l'indiquer, et une mélodie de ce dernier : *Viens*, porte jusqu'à trois annotations dans une mesure.

Ne pas mettre de brèves où il y a des longues, indiquer les temps forts. Si la mélodie est bien prosodiée, d'ailleurs, le chanteur n'aura même pas à s'en occuper, le rythme correspondra à la sonorité de certains mots.

Quand il n'y a pas d'indications précises, dans les mélodies de Schumann, par exemple, où la liberté d'interprétation *semble* être laissée au chanteur, que faire alors? Voilà où le côté musical intervient, et où la science de l'harmonie doit être mise en œuvre pour aider l'interprète.

Quels sont donc les cas, où le rythme et la mesure sont susceptibles d'être modifiés, où une certaine souplesse est permise, et où l'intervention du métronome est inutile.

Deux seulement, à notre avis : les tonalités différentes et la ligne musicale ou le style.

La Tonalité.

Certains tons sont gais et demandent un mou-

vement plus rapide; d'autres calmes et froids, interprétation tranquille et noble; d'autres tristes ou dramatiques, déclamation tragique et sobre.

C'est alors qu'il faut faire une attention si nécessaire, aux modulations majeures et mineures. Le public doit absolument sentir cette transposition.

Dans les mélodies de Schubert, par exemple, nombre d'effets impressionnants sont produits par le passage subit du majeur au mineur et réciproquement, comme dans *La Poste*, dont nous venons de parler, à propos du rythme rigoureux.

Il est indispensable que le chanteur, par une accentuation variée, fasse sentir la différence de tonalité. Ceci est très simple à expliquer et à comprendre; et des effets dramatiques de la plus profonde intensité, résultent de cette attention très appliquée.

Prenons un exemple : *La Jeune Religieuse*. C'est, dans un petit cadre, le drame le plus poignant qui soit. C'est un Lied parfait. Il se compose de trois parties très distinctes, qu'on pourrait intituler : avant, pendant et après.

Les trois phases sont nettement indiquées par la tonalité différente :

Première partie: pittoresque, sombre, tragique; la jeune fille compare les tourments de son cœur à l'orage qui ébranle la maison, aux éclairs qui

sillonnent la nue, et son âme, comme la nuit, est pareille à un sombre tombeau. Tout ceci, bien entendu, en mineur, dans une demi-teinte sauvage et désolée.

Deuxième partie. En majeur éclatant. Elle a tourné ses regards vers le ciel, et y a vu le céleste fiancé; il l'appelle, il lui tend les bras, et elle lui répond avec la plus ardente exaltation.

Troisième partie. Elle a trouvé le repos dans le sein du bien-aimé, au fond du cloître. Dieu la garde, et son âme apaisée s'évade des douleurs terrestres, en chantant *Alleluia*. La mélodie se termine dans un majeur calme et doux. C'est le repos.

Presque toutes les mélodies pourraient être analysées et décomposées comme celle-ci, au point de vue des tonalités.

Ligne musicale et style.

Une certaine souplesse dans le rythme et la mesure peut être autorisée, quand la ligne musicale l'exige. Il est certain qu'une fin de phrase doit souvent être élargie et même ralentie, qu'une série de marches harmoniques peut amener une légère précipitation, pour éviter la monotonie de cette forme musicale.

Deux ou trois strophes peuvent aussi être modi-

fiées, même si le compositeur n'a rien indiqué comme nuances. C'est, d'ailleurs, une formule surannée et souvent, peu artistique.

Toute liberté doit donc être laissée dans ce cas à l'interprète.

Quelquefois aussi, dans la musique moderne, surtout dans celle où les modulations sont fréquentes, un retard dans la ligne musicale, pour mieux accentuer cette modulation, est souvent une chose indispensable. Prenons comme exemple, la mélodie de Wagner, *Dans la Serre*, une des études pour *Tristan et Ysolde*. Les phrases sont coupées et terminées par des modulations. Ces changements de ton perpétuels constituent tout l'effet du morceau. Il faut donc les faire sentir le plus possible, les faire attendre, les préparer, leur donner un accent et cela, d'accord avec l'accompagnement.

Au contraire, dans les mélodies de Fauré, les modulations sont trop fréquentes pour qu'on les affirme, le morceau deviendrait lourd et manquerait de cette grâce si nécessaire à la musique de ce compositeur.

Ce ne sont pas d'ailleurs des modulations qui amènent des changements de ton et qu'il est nécessaire d'indiquer ; plutôt des modifications de la tonalité, qui reste toujours la même. Ce sont des altérations. Inutile donc de les souligner.

Il est, en somme, extrêmement dfificile de se rendre un compte exact de la souplesse à apporter à l'interprétation musicale d'un Lied. On peut dire en principe que, quand la phrase musicale monte, elle doit être élargie, que les finales veulent un léger rallentendo, et que, surtout, les respirations doivent être réglées de telle manière, qu'elles ne coupent *jamais* la ligne mélodique.

La RESPIRATION est un des éléments d'effet le plus grand, le plus pathétique, qui existe dans l'art du chant ; et je trouve que les chanteurs, en général, n'y attachent pas une assez grande importance. Il ne faut pas craindre de respirer le plus souvent possible, dans la musique déclamée ; mais, bien entendu, il faut que cette respiration ait une raison d'être, qu'elle semble parfois un soupir ou un sanglot.

Dans certaines mélodies de Schubert, on peut respirer entre chaque mot, sans nuire à la ligne musicale, la déclamation même y gagne en force.

Au contraire, dans la musique très simple de ligne, où la voix chante seule, presque sans accompagnement, peu de respiration, du *Bel Canto* tout le temps ; une voix calme, posée, un chant uni qu'il faut respecter, et que la respiration fréquente rendrait heurté et dur.

Dans Mozart, par exemple, les accents (excepté dans l'air de dona Anna) n'existent pas. C'est de la musique pure, les paroles ne signifient rien ; elles peuvent être, à volonté, calmes, tristes, amoureuses, enjouées, sans que la musique s'en ressente. Inutile de s'en occuper. Prenons, par exemple, le début de l'air de la reine de la nuit, dans *La Flûte enchantée,* après le récitatif : « Ne tremble pas, toi qui m'es cher ». Les paroles voudraient un peu d'accent, mais la musique n'en a aucun. Il faut donc, avant tout, chercher la jolie qualité du son à émettre et, autant que possible, imiter un violon parfait.

Ne couper la phrase que lorsque le compositeur l'a voulu, et ne respirer qu'aux soupirs et aux pauses.

Je pense que le travail préliminaire qui a été fait pour la déclamation, peut se répéter pour la partie musicale. Jouer la mélodie un grand nombre de fois, se rendre un compte très exact des valeurs, des sonorités, tâcher d'approprier le morceau au tempérament de l'interprète, à sa puissance vocale, à l'éclat de sa voix ; et l'union de la belle déclamation et de la forme musicale parfaite donnera le résultat rêvé.

Il nous reste encore plusieurs éléments d'ordre secondaire dont nous devons nous occuper, pour l'interprétation des Lieder : Les FIORITURES, les POINTS D'ORGUE, etc.

LES FIORITURES. — De deux espèces : celles qui font partie intégrante du morceau, qu'on ne peut supprimer, sans modifier complètement la ligne musicale, et celles qui ne sont qu'un enjolivement, touches gracieuses, fleurs jetées, telles que leur nom l'indique.

Il n'est guère intéressant de parler de celles-ci, qui n'ont presque jamais eu leur emploi dans le Lied.

C'était une forme réservée à la musique de théâtre surtout, et que l'art italien des virtuoses a encore exagérée. La liberté laissée au chanteur d'enjoliver à sa façon le morceau interprété, a produit des œuvres fantastiques de mauvais goût. Plus de mesure, plus de rythme ; des effets d'acrobatie qui n'ont qu'un rapport très lointain avec l'art noble ; mais, qui pourtant, ont ravi d'aise de nombreuses générations. Ce genre de vocalises gracieuses peut ajouter quelquefois du charme à un Lied ; on peut même se permettre dans un morceau de trois strophes, une petite variante sous forme de gruppetto ; le morceau n'y perdra rien, et, au contraire, il fournira un joli effet vocal à l'interprète ; mais il

faut que les quelques notes ajoutées soient bien placées, pas trop nombreuses, dans le style général.

On peut prendre comme type, les arrangements au piano des mélodies de Schubert, par Liszt. Il transcrit la phrase musicale, y ajoute un léger développement ; mais la ligne reste tellement semblable à celle du compositeur, qu'on est étonné que ce ne soit pas la version primitive, comme nous l'avons déjà dit.

Quelquefois, l'auteur écrira lui-même une légère variante à une finale, tel le gruppetto de la seconde reprise de *Doppelgänger* ou la dernière mesure de *Am Meer*, de Schubert. Ces quelques notes, qui n'ajoutent rien à la phrase musicale, ont pourtant bien une raison d'être. Dans le premier cas, elles amènent un léger crescendo, utile pour l'enchaînement du reste du morceau ; et, dans le second cas, elles servent de terminaison à la mélodie, y ajoutent un charme et une douceur exquise, et permettent à la voix de s'étaler davantage. Dans ces deux exemples, le chanteur doit accentuer le gruppetto, ne pas le glisser en vocalise, et donner un accent à chaque note.

Cet accent est alors indispensable pour les fioritures qui font partie intégrale du morceau ; elles doivent être travaillées avec le plus grand soin, et elles ajoutent souvent à l'accent général.

Trois exemples indiqueront parfaitement ce que je veux dire.

Le premier, tiré d'un air d'opéra, l'air d'« Agathe », dans *Freyschütz*. Le final allegro, qui, d'ailleurs, a le même dessin mélodique que l'ouverture, est une série de vocalises qui semblent, à première vue, échappées d'un air italien. Grande erreur ! Chaque note a sa valeur et demande à être très articulée dans le plein de la voix, sans légèreté et surtout, avec un respect absolu de la mesure et du rythme.

L'autre exemple nous est fourni par tous les airs des cantates de Bach. Tous sont remplis de vocalises très difficiles et qui exigent un art consommé du chant. Chaque note a sa raison d'être. Toutes veulent être entendues. Les traits les plus compliqués, les gruppetti les plus inattendus sont voulus : ils sont le prétexte à harmonies rares, à modulations constantes, et sont la ligne musicale elle-même.

Un autre exemple, celui-là très moderne. Dans la ravissante mélodie de M. Fauré, *Mandoline*, la voix, sur les paroles « chanteuses » et « tendres », fait une délicieuse vocalise qui est ensuite répétée, avec une légère modification, par l'accompagnement. Indispensable de la faire entendre clairement. Elle est une des grâces de ce chant savoureux et a un rôle prépondérant, à cause des modulations qu'elle amène.

Une faible digression encore, sur l'emploi des POINTS D'ORGUE. En solfège, on nous apprend que le point d'orgue doit compter comme une mesure de plus. C'est bien aléatoire et surtout, bien difficile à émettre comme principe. En général, je suis d'avis que le point d'orgue doit être exagérément long. Un très grand silence amène toujours un effet sûr. L'interprète est alors maître de lui ; le compositeur le laisse libre ; qu'il agisse donc à sa guise. Le point d'orgue doit laisser l'auditoire en suspens. Si le morceau est dramatique, violent, c'est une accalmie qui, quelquefois, peut amener un effet de terreur. Si la mélodie est divisée en deux parties, une calme, l'autre plus mouvementée, le long silence prépare ce changement de rythme et l'effet est certain.

Un seul exemple, dans la *Marguerite* de Schubert. Marguerite se désole du départ de Faust ; elle trouve la maison silencieuse, la rue solitaire ; elle rêve aux jours heureux, et dans une admirable hallucination, elle revoit le bien-aimé, entend sa voix, le sent vivant près d'elle ; elle se rappelle ses caresses et surtout, son baiser ! Le cri d'angoisse qu'elle pousse alors, la réveille et la rappelle, hélas ! à la triste réalité. Schubert a indiqué un point d'orgue, sur le mot « *Kuss* ». L'effet est alors saisissant, si le chanteur, s'autorisant de cette latitude, prolonge le point d'orgue pendant deux ou trois

mesures. Le silence absolu du chant et de l'accompagnement, permet à l'auditoire ému de se ressaisir, et la fin désolée du morceau y gagne en accent et en douleur poignante.

« Il n'y a pas de mots violents, dit J.-J. Rousseau, où le bon chanteur et le bon acteur ne fassent de longues pauses et de longs silences. »

Je dois encore signaler une faute de goût, propre à presque toutes les cantatrices, que la nature a douées de jolies notes hautes. Comme il leur semble indispensable de s'en servir, elles se préoccupent peu de la ligne musicale, des paroles chantées, du rythme ; si elles ont la chance de trouver un *la* ou un *si* à tenir pianissimo, elles n'hésitent pas à s'y accrocher le plus longtemps possible, et cela, il faut l'avouer, pour la plus grande joie du public.

C'est ce que Berlioz appelait l'école du petit chien, trouvant, avec juste raison, une certaine ressemblance entre cette sonorité inutile et « le cri d'un King's Charle dont on écrase la patte ». Heureux encore quand ces sons suraigus sont à peu près justes !

C'est ce respect des plus petites indications et cette compréhension de l'esthétique de chaque auteur, qui constitue le style. Nous n'avons pas la pré-

tention, dans cette petite étude, de faire un cours d'art musical. Nous répétons ce que nous avons déjà dit, au début de ce chapitre. Pour bien interpréter une mélodie, si brève soit-elle, il faut une culture littéraire et musicale sérieuses.

On ne doit pas chanter Mozart comme Schubert, ni Schubert comme M. Fauré.

On peut dire, sans crainte d'être démenti, que les mélodistes se divisent en deux classes très distinctes ; ceux qui déclament, et ceux qui ne font que chanter.

Les premiers, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Lalo, etc., n'ont pas de style, à proprement parler. Leur musique suit très rigoureusement les paroles. Le côté littéraire est à respecter, au moins autant que le côté musical; et l'intelligence artistique, érudite, cultivée et philosophique de l'interprète, suffira pour lui faire trouver les accents justes. Ce genre de musique est peut-être plus difficile à interpréter qu'un autre, puisque la personnalité du chanteur y a une grande part. Il aura beau se soumettre aveuglément aux règles indiquées, aux nuances écrites, au rythme exigé ; si sa sensibilité ne lui fait pas apprécier clairement le but du compositeur, il ne chantera pas d'une manière intéressante.

La beauté de la voix sera presque inutile ; de l'é-

motion, de la chaleur, une belle et nette articulation, et surtout, un respect de l'art noble et pur ; un grand mépris de l'effet produit sur le gros public, et une grande conscience artistique. Voilà les qualités indispensables pour être dans le style juste de ces différents maîtres. Leur art est pour une élite, ou pour un public susceptible d'être ému. Ce même public sera électrisé par un accent violent, par un cri rauque, par une respiration saccadée, même par des défauts de chant pur, s'il comprend la sincérité de l'interprète, et si celui-ci s'efface complètement, devant la beauté de l'œuvre chantée.

Voici ce que le père de Mendelssohn écrivait à sa famille, après avoir entendu chanter la Malibran :

« Je ne peux pas décrire sa façon de chanter. C'est le torrent, le murmure, une tempête de force et d'esprit, de la bonne tenue et de la désinvolture. Un mélange de passion et de finesse. Avec quelle hardiesse et quelle sûreté de moyens, cette artiste révèle les plus petites mélodies !

« Le même gosier chante la chaleur espagnole, la coquetterie française, la rudesse anglaise, et, de nouveau, le français frivole, gai et de sentiment national si personnel.

« Elle aimait, soupirait, riait, mimait avec une souplesse si merveilleuse, avec une profusion de

moyens intarissables, et on pourrait dire d'elle : « Ce ne sont plus des paroles qu'elle chante, ce sont des états d'âme, des situations. »

Ces quelques lignes devraient servir de bréviaire à tous les interprètes. Il est impossible de définir de façon plus nette, ce que doit être un chanteur de Lied. Exprimer des états d'âme, des sentiments, des situations. Toute la musique est là.

Quant à l'interprétation des mélodies de chant pur, des œuvres de Mozart, Gounod, Fauré, etc., la qualité de la voix et la technique vocale sont les deux choses indispensables. Nous ne voulons pas dire pourtant qu'un chanteur ne devra pas être ému en les interprétant, mais le côté musical l'emporte tellement, qu'il faut, avant tout, ne se préoccuper que de la *musique*. Du chant, du chant, et encore du chant.

Quant à la musique uniquement classique, les anciens maîtres, qu'en dire? Les interprètes sont hypnotisés par ce mot de classique, et ils pensent qu'un chant froid, sec et solennel est indispensable.

Quelle grave erreur ! Les airs classiques se divisent en deux catégories bien distinctes : les *cantates* et les *airs d'opéra*.

Dans les *airs de cantate d'église*, où le bel

canto est nécessaire, c'est le respect du sentiment musical qui doit prédominer. Dans ces airs de ligne droite, sereine, comme dans ceux qui sentent l'école, avec leurs longues vocalises, leurs fioritures développées, le style doit être sobre, calme, soutenu, sans effet, sans cris, presque sans accents. Des inflexions suivant le développement de la phrase, un allargando sur la cadence finale, et l'émotion viendra justement de cette pureté d'interprétation. Telle est la manière de chanter Bach et les belles cantates italiennes de Porpora, de Scarlatti, de Stradella, etc. : les idées musicales sont toujours nobles, pures, élevées; mais leur développement est souvent long, terne, inintéressant.

Il faut donc, par un art très soigné, très consciencieux, éviter la monotonie de ces cadences perpétuelles, de cette déclamation enfantine qui répète indéfiniment les mêmes paroles, sans se soucier de l'accent juste. Bach, par exemple, le maître, le grand créateur, se préoccupait certainement peu du sentiment exact des idées qu'il avait à exprimer. Il écrivait une musique sublime, d'une science et d'une technique inégalées, mais qui pouvait convenir presque toujours à des sentiments multiples. Par exemple, le délicieux air de l'*oratorio de Noël* qu'il met dans la bouche de la Vierge Marie, se re-

trouve exactement, dans la cantate profane et très voluptueuse du *Choix d'Hercule.*

Quant aux *airs d'opéras*, la manière de procéder est tout autre. Là, plus de chant soutenu. Dans Haendel, dans Lully, dans Gluck, le côté lyrique et purement déclamatoire l'emporte infiniment sur le côté musical. Il faut donc absolument se conformer aux paroles écrites. Jamais les accents ne seront assez violents, assez dramatiques, l'articulation assez sonore et nette. De la flamme, de la fougue, de la tendresse, de la passion ! Les moyens employés sont très simples. Pas de modulations, pas d'accompagnement développé ; de larges phrases de récit.

Dans la musique de Lully, par exemple, où vraiment, la technique est presque nulle, la déclamation doit prendre une ampleur, une sonorité telle, que le public soit intéressé par la beauté seule de l'accent. Les récits de Quinault sont superbes. C'est vraiment la forme littéraire qui convient à des scènes emphatiques. Les paroles sont si belles à chanter, qu'elles arrivent tout naturellement à inspirer l'interprète, pour peu que celui-ci les comprenne approximativement. L'air d'*Armide :* « Enfin il est en ma puissance » est aussi beau que celui de Gluck sur les mêmes paroles ; et cette absence absolue de modulation, cette succession perpétuelle

d'accords parfaits, permet à la déclamation de s'étendre, à la voix de sonner clairement et tendrement. C'est du style le plus noble. Beaucoup de scènes de Lully seraient à citer. Actuellement, on les chante rarement, en tout cas, jamais à l'orchestre, et leur étude est toute à sa place, en même temps que celle plus approfondie du Lied.

L'interprétation des airs de Lully, de Haendel et de Gluck, se rattache directement, par la grandeur de la déclamation, par la beauté des paroles chantées, par la puissance des accents, à celle de certaines belles mélodies de Schubert, telles que *L'Enfer, La Vision, Le Voyageur,* etc. ; c'est le même procédé.

Quant à la sobriété de la déclamation, que proclament certains interprètes de l'art classique, je crois qu'ils sont loin du but du compositeur. A l'époque de Gluck, Jean-Jacques Rousseau, dans ses études sur la musique, parle déjà, à propos d'*Alceste*, de cette exaltation nécessaire aux récits classiques. Il dit : « ...Quand la violence et la passion font entrecouper les paroles par les propos commencés et interrompus, tant à cause des sentiments, qui ne trouvent point de termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité, qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite, ni mesure et sans ordre... »

Puis, plus tard, Berlioz, dont vraiment la compétence est indiscutable pour l'interprétation du classique, surtout, lorsqu'il s'agit de Gluck ; Berlioz, dans son livre, *A travers chants,* parle ainsi du célèbre air : « *Non ce n'est point un sacrifice...* » « Égarée et tremblante, elle cherche ses fils autour d'elle, répondant aux plaintes entrecoupées de l'orchestre, par une plainte *folle, convulsive,* qui tient autant du *délire* que de la *douleur*, et rend incomparablement plus frappant, l'effort de la malheureuse pour résister à ces voix chéries... En vérité, quand la musique dramatique est parvenue à ce degré d'élévation poétique, il faut plaindre les exécutants chargés de rendre la pensée du compositeur; le talent suffit à peine pour cette tâche écrasante, il faut presque du génie. »

Les chanteurs incertains de la sûreté de leur interprétation, n'auraient qu'à se bien pénétrer de ces deux citations.

Peut-on chanter froidement des sentiments si complexes, si tragiques, si rares? Il faut des âmes exaltées, émues, qui pleurent, qui soupirent, qui souffrent surtout.

Les sujets des livrets des opéras classiques de Lully, Haendel, Rameau, Gluck, etc., sont presque tous tirés des tragédies antiques. On doit, en les interprétant, se reporter à l'époque des héros bar-

bares, effrayants, qui s'entretuaient : époque où les fils égorgeaient leur mère, où tous les sentiments étaient portés au paroxysme ; et ce sera la gloire des compositeurs lyriques de cette époque, d'avoir donné à leur musique, une forme si belle, si noble et si pure qu'Euripide, Eschyle et Sophocle, ne nous paraissent pas trop amoindris, en passant par leur adaptation.

M. Carvalho, qui fut un si grand artiste, et le regretté Alfred Ernst se rencontraient dans un conseil qu'ils m'ont souvent donné, et que je crois assez précieux pour être transcrit ici.

« Jouez, disaient-ils, les récits dramatiques, que vous voulez chanter ensuite au concert ». Ils avaient cent fois raison. C'est seulement par la musique mimée, que l'interprète peut se rendre un compte exact des temps à prendre, de la longueur de ses respirations, de l'émotion de certaines phrases, de la puissance de certains mots.

L'expression du masque y gagne et l'interprétation prend alors la vie nécessaire, vibrante qui fait comprendre la beauté de la tragédie lyrique.

Je trouve d'ailleurs que ce conseil, si salutaire pour les récits et les airs classiques, peut également s'appliquer aux Lieder de grande déclamation. Presque toutes les mélodies de Schubert

gagneraient à être apprises mimées ; cela fait partie de l'art de la déclamation, sur lequel nous avons déjà insisté, au début de ce chapitre. C'est en mimant certains Lieder, qu'on peut mieux se rendre compte du rythme général, de l'emploi des points d'orgue, de l'accent propre à certaines phrases.

Une question se pose encore à propos de l'interprétation des Lieder.

Quand il s'agit de Lieder allemands, doit-on avoir recours aux traductions?

En principe, non. « Jamais un traducteur quel qu'il soit, ne rendra les vers de Gœthe ni ne donnera la mesure exacte de ces deux muses si bien unies et qu'une langue étrangère doit nécessairement séparer [1] .» Liszt dit d'ailleurs très justement, que le meilleur traducteur restera toujours au-dessous de l'original. Cela est très vrai quand il s'agit des vers admirables de Gœthe, de Schiller ou de Heine ; mais, malheureusement, les compositeurs ne sont pas toujours aussi sévères ni aussi recherchés dans le choix de leurs poèmes. Je crois qu'il est impossible de traduire de façon même médiocre, une poésie de Gœthe. C'est l'allemand le plus compliqué, le plus difficile à comprendre qui existe. La forme poétique est superbe, les images char-

1. Mme Audley, *Schubert*.

mantes ou grandioses ; mais le traducteur déplace complètement la forme littéraire.

Il faut aussi tenir compte de la beauté de l'écriture vocale d'un Schubert ou d'un Schumann. Les accents musicaux sont exactement aux mêmes endroits que les accents dramatiques. La sonorité de certains mots s'harmonise avec la sonorité de certaines syllabes ; et c'est ce qui justifie la beauté de la déclamation. Peu à peu, espérons-le, la culture littéraire des interprètes et du public se développera et il sera très admis de chanter en allemand les pages célèbres de Gœthe ou de Heine. Déjà, il est presque impossible de chanter *Le Roi des Aulnes*, *La Jeune Fille et la Mort*, *J'ai pardonné*, en français. On commence à parler allemand très couramment à Paris, et les écoliers ont tous appris par cœur les ballades de Gœthe, des fragments complets de ses poésies, ainsi que celles de Schiller. Quant au public assez cultivé pour écouter et apprécier les mélodies de Schumann, il connaît certainement l'*Intermezzo* de Heine et il lui sera indifférent de l'entendre dans une langue, qu'il ne comprendra pas absolument. Il saisira le sens des paroles et, en résumé, ceci est la chose importante. Il se rendra compte que les accents sont plus justes, que la déclamation est plus forte, que les douces sonorités de certains mots alle-

mands s'accordent mieux avec la musique tendre et voilée que Schumann a écrite, et il éprouvera un plaisir plus rare et plus raffiné.

D'ailleurs, n'est-ce pas un préjugé de penser que la langue allemande est trop rude pour la musique. Préjugé et erreur! Il a été convenu nombre de fois, que, seule, la langue italienne était vocale; c'est très exact pour la musique de théâtre, où l'articulation nasillarde et en dehors des chanteurs italiens permet d'entendre très nettement les paroles ; mais au concert, cette sécheresse est tout à fait inutile ; et la question est immédiatement tranchée, par le manque absolu de Lieder italiens.

Quant à la langue française, il suffit de l'avoir entendu chanter une fois par des étrangers, pour se rendre compte à quel point elle est antivocale ; les syllabes diphtongues, *on, an in,* les finales des verbes en *er* si fermés, si secs, les *e* muets trop sombres et les *u* trop clairs, sont autant de difficultés, pour l'émission de la voix et pour la justesse d'accent. Le compositeur est toujours obligé d'écrire sa musique sans se préoccuper des interprètes, et quantité de mélodies sont inchantables, uniquement, à cause de la difficulté d'articulation.

Pourtant, le français, pour la musique déclamée, a une qualité primordiale. La clarté.

La phrase est resserrée : sujet, verbe et attribut se touchent, et le public comprend immédiatement le sens des mélodies qu'on lui chante.

Ce manque de clarté est le seul grief sérieux qu'on puisse faire à la langue allemande. La longueur des phrases, où le verbe est à la fin, la série de qualificatifs placés avant le sujet ; et, surtout, les interversions constantes tellement employées par Gœthe, et qui sont une des causes de l'impossibilité de la traduction : autant de difficultés pour la compréhension de l'auditoire.

Mais ceci posé : quelle admirable sonorité, si large, si éclatante, quel accent merveilleux dans le *Ch* ; qu'il soit violent, comme dans les exclamations *ach*, ou doux, comme dans *Ich liebe dich*.

Certains Lieder de Schubert sont absolument dénaturés, chantés en français ou en allemand. Je ne citerai que le *Roi des Aulnes* et *La Jeune Religieuse*, pour ne pas les nommer tous.

Encore un exemple pourtant : dans *Gruppe aus Tartarus*, le grand éclat du mot *ewigkeit*, en français *éternité*. Les notes graves sont, en français, sur les deux syllabes *nité* si sèches, si claires, tandis qu'en allemand, *keit* élargi, donne une impression de profondeur, de drame, de néant.

Pour nous résumer, disons que l'art du chant

qui semble si simple, pour une jolie voix, est cependant un des plus complexes et des plus difficiles qui soient.

Citons encore cette phrase de Berlioz, qu'on ne saurait jamais assez invoquer, quand il s'agit d'esthétique élevée :

« La musique est à la fois un sentiment et une science ; elle exige de la part de celui qui la cultive, exécutant ou compositeur, une inspiration naturelle et des connaissances qui ne s'acquièrent que par de longues études et de profondes méditations.

« La réunion du savoir et de l'inspiration constitue l'art. »

La Haute-Borde, août 1906.

TABLE DES MATIÈRES

ÉMILE COLIN ET Cie — IMPRIMERIE DE LAGNY

Paris. — Imp. E. CAPIOMONT et Cie, rue de Seine, 57.

